شعرية الأمكنة

في روايات يحيى يخلف

تأليف

عالية أنور الصفدي





شعرية الأمكنة

في روايات يحيى يخلف

٢٠١٥م — ١٤٣٦هـ

دار المعتز للنشر والتوزيع
الأردن- عمان- شارع الملكة رانيا العبدالله- الجامعة الأردنية
عمارة رقم ٢٣٣ مقابل كلية الزراعة الطابق الأرضي
تلفاكس: ٠٠٩٦٢٦٥٣٧٣٠٣٥ ص.ب: ١٨٤٠٣٤ عمان: ١١١١٨ الأردن
e-mail: daralmuotaz.pup@gmail.com

شعرية الأمكنة
في روايات يحيى يخلف

عالية أنور أحمد الصفدي

٢٠١٥م — ١٤٣٦هـ
دار المعتز للنشر والتوزيع

الفهرس

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

تقديم

بقلم: د. إبراهيم خليل

استحوذ المكان في العقود الأخيرة، من حيث هو ركنٌ من أركان العمل الروائي، وبعْدٌ من أبعاده، على عناية الكثير من الدارسين والباحثين، ونَقَدَة الرواية على الخصوص. بعد الإهمال الذي مُنِيَ به على أيدي منظّري الرواية في بدايات القرْن الماضي. فعندما كتب هنري جيمس كتابه المعروف فنّ القصّة The Art of Fiction لم يشر إلى أهميّة المكان، على الرغم من أنه في رواياته يوظف الأمكنة توظيفاً جيداً في التعبير عن الأوضاع النفسيّة للشخوص.

ولم يكنْ فورستر E.M.Forster أكثر تلمُّساً لمدلول المكان في الرواية. فقد شغل نفسه بالكلام على الحكاية، والزمن، والشخوص، والحبكة، والإيقاع، والنموذج، ولم يظفرْ المكان لدية إلا بحظِّ اليتيم الغريب. وذلك شيءٌ يؤسف له؛ لأنَّ المكان لا يقلّ أثراً في بناء الرواية عن الزمن. وكيف يستطيعُ الكاتب أنْ يرْسُمَ ملامح شخصيّاته، وأنْ يرويَ حوادثه المشوّقة التي تشدّ القارئ شدّاً، وأنْ يرتبها الترتيب الذي يركز فيه على الأسباب، والنتائج، في معزلٍ عن المكان؟ ألم نجد من الدارسين من يدعو لنحْت مصطلح يجمع بين الزمان والمكان في قرَنٍ لاتفاقهما في بناء الشخصية وهو "الزَّمكان"؟

وعلى الرغم من أنَّ بيرسي لوبوك Lubbock صاحب كتاب صنعة الرواية The Craft of Fiction انتقد من سبقوه، وحاول أن يتجاوز ما قالوه، وما ذكروه، إلا أنه اكتفى – هو الآخر – بالحديث عن الزمن، وما يجدهُ القارئ في الرواية من تنوّع أشكال السرد الزمني، مشيراً إلى المشهد "البانورامي"، والصراع الدرامي في الرواية،

مركزاً جهوده على ما يعرف باسم الراوي، وصوت المؤلف، أو وجهة النظر point of view . إلا أنه – على الرغم من ذلك كله – لم يخصص، ولو فقرة واحدة، في كتابه للحديث عن المكان. وذلك شيءٌ غريبٌ يثير التساؤل حول السبب الذي جعل قدماء المنظرين لهذا الفن يُهْملون هذا البعد من أبعاد الرواية.

وقد كنا نتوقّعُ أنْ يخصّص إدوين موير Muir في كتابه The Structure of The Novel بناء الرواية فصلاً – على الأقل– لهذا المكان، غير أنه لم يفعل، وإنما حصر ما ذكره في اتجاهين اثنين، هما: اتجاه يوضّح فيه المعنى المنوط بفكرة الرواية الدرامية، وهي التي تهتم بالشخوص أكثر من الاهتمام بأيّ ركْنٍ آخر من الأركان، واتجاه آخر يُعْنى فيه ببيان المعنى المنوط بالرواية – الحكاية، أي تلك التي يهيمن عليها عنصر الزمن، فتكون الحبكة، ومظاهر التشويق، هي الأكثر وضوحاً في النص.

وتطرّق أيْضاً لما يعرف بالراوي، والكتابة بضمير المتكلم، أو الغائب.

وفي العقود الأخيرة التفت السيميائيون، والبنيويون، على السواء، للمكان، وشرعوا يوجّهون إليه الاهتمام، بعد أنْ رانَ الإهمالُ عليْه عقوداً من الزّمَن.

وكان لباشلار نصيب الأسد في بسط الاهتمام بالمكان في الأدب، فأشار في غير موضع من كتابه "جماليات المكان" الذي ترجمه إلى العربية غالب هلسا، ونشر، وطبع غير مرة، إلى ما يعرف بالمكان الأليف. وما يستشف من ذكر الأمكنة، ووصفها في القصص، من دلالاتٍ قد تلقي الأضواءَ – في كثير من الأحيان– على العالم الداخليّ للشخوص. وكتبَ كثيرٌ من الدارسين أبحاثاً عن المكان في الأدب، والمكان في الرواية، بصفة خاصّة، وَعُقد غيرُ مؤتمر خُصّص لهذا الموْضوع، ونشرتْ الأوْراقُ والبحوثُ التي قدّمتْ في الندوة التي نظمت بفاس، وحررها وقدم لها الروائي غالب هلسا، وكان أكثرها عنْ جماليّات المكانِ في الرواية.

ولم يتوقّف البحث في قضايا المكان الروائي، فقلّ أنْ يمضيَ عامٌ إلا ويصدر فيه كتابٌ أو أكثر في الموضوع، ولم تتوقف الدراساتُ الأكاديميّة التي تتناولُ الفضاءَ السرْديَّ، على سبيل التعميم تارة، كالمكان في الرواية السورية، أو الأردنية، أو الرواية الفلسطينية، وتارةً عن طريق التخصيص، كتناول المكان في روايات كاتب معين: كعبد السلام العُجيلي، أو إبراهيم الكوني، أو حنا مينة، أو روايات غالب هلسا، أو روايات غادة السمان. وها هي ذي السيدة عالية الصّفدي تتقدّم للقارئ الكريم بأولى دراساتها على هذا المنحى، فتدفع إليه – مشكورةً – بدراسة علميّة للمكان، ودلالاته، وجمالياته، في رواياتِ الكاتب الفلسطينيّ المعروف يحيى يخلف.

وليحيى يخلف مجموعاتٌ قصصيّةٌ عدة، وروايات كثيرة، منها رواية نجران تحت الصفر، ورواية بحيرة وراء الريح، ورواية تفاح المجانين، ورواية نهر يستحم في البحيرة، ورواية تلك الليلة الطويلة. وسيجد القارئ حديثا عنها، وإشارات إليها، وتحليلاً لها، من وجهة نظر مكانية في هذا الكتاب الفائق.

وهو إلى جانب إبداعه الموصول في القصة، والرواية، له كتابات أخرى، وأوراق منشورة، ومقالات صحفيّة، ومساهماتٌ في المجلات الأدبية، والمؤتمرات، وشغلَ مناصب ثقافية رفيعة كان آخرها عند إعداد هذا الكتاب منصبَ وزير الثقافة في الحكومة الفلسطينية برام الله.

ومهما يكُنْ من أمر، فإنّ الذي سيشدّ القارئ في هذا الكتاب هو ما مهّدتْ به المؤلفة عالية الصفدي من تمهيد نظريّ يبْرز المكان من حيث هو علاماتٌ، ودوالّ، سرديّة تتجلى من خلالها هويّة الكاتب يحيى يخلف ، ويتجلّى تمسّكُهُ الشديد بتلك الهوية.وقيامها بدراسة رواياته، واستقصاء الأمكنة المفتوحة، والمغلقة، كاشفةً بذلك عن أثر هاتيك الأمكنة في رسم الشّخوص، ونسج الحوادث، والتعبير عن وجهة نظر المؤلف. ومما لا ريبَ فيه أنّ القارئ سيلذ لهُ كثيراً أنْ يقرأ تحليل المؤلفة،

ورصدها لموقف الكاتب يخلف من المكان في فلسطين بعد أن عاد إليها فعلاً، وكتب فيها روايته الأخيرة، وبعد أن رأى بأمّ عينيه ما قامت به (إسرائيل) من محاولات دائبة لطمس هويّة المكان، بدءاً بتبديل الأسماء، بأخرى جديدة (عبرية) وانتهاءً بإضفاء الملمح الغربي الأوروبي على القرية والبلدة.

ومن المتوقّع في مثل هذه الدراسات أن ينتفع الدارس ممن سبقوه.

ولا ريب في أنّ القارئ حين ينظر في ثبَت المصادر، والمراجع، الذي ألحقته عالية بالكتاب، سيكتشف حقيقة ما قلناه، من حيث أنه كتاب فائق فعلاً، فهي لم تدعْ صغيرة ولا كبيرة، لاشذة ولا شاردة أو واردة، في هذا المرجع أو ذاك، إلا وعادت إليها، لتلتقطها وتنتفع بها في الدراسة،والبحث. وقد شهدتُ منها إصرارا على تتبع ما كتب عن يخلف، وعن المكان في رواياته،من إشارات موجزة، أو مفصلة، في كتبٍ مضى على صدور بعضها زمن طويل، ولم تعد متوفرة في المكتبات، وكذلك المجلات، وأصبح الحصول على بعضها كالحصول على أندر المخطوطات صعوبة ، ومجازفة.

وعلى ذلك يجيءُ هذا الكتاب عن شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف ليضيف إلى متعة القراءة متعة أخرى هي الانتفاع بقائمة المراجع المثبتة في آخره.

أجدّد التهنئة للقارئ بالاطلاع على هذا الكتاب النفيس، النافع، وأهنئ أيضا المؤلفة على جهدها الموفّق، ودأبها المشكور، شاكراً لدار المعتز للنشر والتوزيع مبادرتها الخيّرة لنشر هذا الكتاب، متمنّياً لمنشوراتها الرّواج، والسيْرورة.

د. إبراهيم خليل

المقدمة

المكان ركن مهم من أركان الرواية، فكل ما فيها من حوادث وشخوص تجري وتتحرك في فضاء هو الإطار الجامع لكل العناصر، لذا توجّه النقد الحديث لدراسته باعتباره دالا يساعد على الوصول إلى مدلول أعمق للرواية. ومن هنا نشأ ما يعرف بجمالية المكان أو شعرية المكان في الرواية، ويقصد بها أن المكان اكتسب أبعاداً رمزية ودلالية، وأن وصفه يشي بهذه الرموز والدلالات، ويكشف عن الأحاسيس التي تسيطر على الشخصية تجاهه ألفةً أو عَداءً.

أما سبب اختياري لدراسة شعرية الأمكنة في روايات (يحيى يخلف) فيعود إلى أن المكان في هذه الروايات له حضور بارز، ومع ذلك لم يستأثر بعناية أي من الدارسين، وأكثر الذين تناولوا رواياته درسوها بصورة عامة واهتموا بالكشف عن الخطاب الفكري الذي تتضمنه دون تسليط الضوء على ما فيها من الأمكنة، وما توحي به من دلالات. فالأمكنة في هذه الروايات متعددة، ومختلفة، وكثيراً ما كان الروائي يوظّفها ليوضّح موقفه منها، أو ليوضّح موقفه مما يجري عليها، فأمكنته تجاوزت أبعادها المادية (الجغرافية) وحملت أبعاداً سياسيّة، ونفسيّة، واجتماعيّة، وفكريّة، وفنية، اتضحت من خلال علاقتها ببقية عناصر الرواية كالشخوص والأحداث، لذا رغبت في دراسة الجوانب المكانية في فضائه الروائي لتكون دراستي أول عمل نقدي مستقل يحلّل شعرية الأمكنة في رواياته ويخضعها للنظر الوصفي التحليلي.

وإزاء تعدد الأمكنة وتنوعها في أعماله ركّزت الدراسة على تحليل الأمكنة الأكثر حضوراً ودلالة، أي تلك التي قامت بدور فني ودلالي عميق، أما الأمكنة التي لم تشكل عنصراً أساسياً في بناء العمل الروائي فاكتفت الدراسة بالإشارة إليها، والتنبيه عليها من غير توقف طويل.

لقد وضع اختياري لهذا الموضوع صعوباتٍ كبيرة أمامي. منها ما يتعلق بندرة الدراسات النقدية التي تناولت المكان في هذه الروايات. وهذا قد يكون إيجابياً من جهة، إذ تأتي هذه الدراسة لتسدّ ثغرة في هذا الباب من أبواب الدرس النقدي، لكن له من

جهة أخرى جانباً سلبياً يتمثل في أن الدراسات السابقة تضيء الطريق للدارس، وتساعده على الاطلاع على الآراء النقدية المختلفة التي يمكنه الاستفادة منها، والانتفاع بما تتضمنه من أفكار، وذلك ما افتقدته في دراستي هذه.

ومقابل قلة الدراسات الخاصة بالمكان في روايات يخلف ثمة دراسات كثيرة تتعلق بالمكان في الرواية عموماً، وهي دراسات كانت مفيدة لي في توضيح مفهوم المكان، والوقوف على تصنيفاته، وكيفية تحليله للكشف عن دلالاته وعلاقاته بالعناصر الروائية الأخرى.

ومن أبرز الدراسات المكانية التي أفدت منها كتابا ياسين النصير (إشكالية المكان في النص الأدبي) و (الرواية والمكان)، وكتاب عبد الحميد المحادين (جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية)، وكتاب غالب هلسا (المكان في الرواية العربية) وكتاب حسن النجمي (شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية) وكتاب شاكر النابلسي (جماليات المكان في الرواية العربية) وغيرها مما ذكرته أو أحلت إليه في حواشي التمهيد والمتن.

أما بالنسبة للدراسات الخاصة بروايات يحيى يخلف، فمنها دراسة علي الراعي في كتابه (الرواية في الوطن العربي) التي تناول فيها رواية (نشيد الحياة) وحلل فيها الرواية من حيث الموضوع والحوادث والشخوص، ودراسة فيحاء عبد الهادي للرواية نفسها في كتابها (نماذج المرأة (البطل) في الرواية الفلسطينية) التي تناولت فيها عناصر الرواية بالتحليل المفصَّل ولاسيما عنصري الزمان والشخوص.

ومن الدراسات الأخرى ما كتبه إبراهيم خليل في كتابه (في القصة والرواية الفلسطينية) تحت عنوان "إشكالية المنتمي في تجران تحت الصفر" وقد وردت في الدراسة إشارات مقتضبة إلى المكان، وكذلك دراسة أحمد أبو مطر للرواية ذاتها في كتابه (الرواية في الأدب الفلسطيني من ١٩٥٠- ١٩٧٥) التي أكَّد فيها أن الرواية تصوّر المكان بدقة لتصل إلى العذاب الذي يعيشه الإنسان فيه. وثمة دراسات لفخري صالح، وسليمان الأزرعي، وقسطندي شوملي، وعادل الأسطة وآخرين تناولت روايات يخلف كلها بالتحليل، ولكنها لم تتوقف إزاء شعرية الأمكنة لا في كثير ولا في قليل.

أما بخصوص المنهج المتّبع في الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد القراءة العميقة، والتوقف عند أنماط المكان باعتبارها علامات وإشارات تحتاج إلى تفسير، وقد استفدت من الدراسات النقدية الحديثة التي تُعنى بشعرية المكان، وبعلاقته بأركان الرواية الأخرى وقد نوّهت إلى بعضها فلا داعي للتكرار.

وتقع الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول. أما التمهيد فقد عرضت فيه لمفهوم المكان وأهميته في العمل الروائي عامةً، وفي الرواية الفلسطينية على وجه التخصيص إذ إنه اكتسب قيمة خاصة لكونه مكاناً مغتصباً حُرم منه أهله، وهجِّروا منه قسراً، فذاقوا مرارة الشتات واللجوء، ومرارة الانتظار، انتظار العودة القريبة التي وُعدوا بها، فطال انتظارهم. فغدا المكان في الرواية الفلسطينية قيمة مقدّسة، يسعى الكتّاب للحفاظ عليه وعلى تفاصيله في الذاكرة، ويحاولون تثبيته مكاناً واقعياً في الرواية. هذا بالنسبة للمكان السليب، أما الأماكن المتعددة التي شُرِّدوا إليها من مخيمات ومنافٍ ممتدة في أرجاء العالم كله فلم يستطيعوا أن يجدوا فيها بديلاً لمكانهم الأصلي لذا ظلوا يحلمون بالعودة ويأملون بها، وانعكست هذه المعاني في الرواية الفلسطينية، وأكثر الروائيون في كتاباتهم من استعادة المكان عبر شريط طويل من الذكريات، ومنهم (يحيى يخلف) الذي لا تكاد تخلو رواية من رواياته من استحضار صور قديمة للمكان الفلسطيني.

ولم يغفل (يخلف) كغيره من الروائيين عن حال المكان الفلسطيني المحتل، لأن من بقي فيه صامداً أو عاد إليه عقب اتفاقية السلام، عانى معاناةً لا تخفى على أحد، أما غربته في وطنه فهي لا تقل عن غربة إخوانه في المنافي البعيدة.

وتناولت في الفصل الأول الأمكنة المفتوحة التي وظّفت في الروايات، وهي:-

المدينة، والقرية، والمخيم، والصحراء، والبحيرة، والشارع، والمعسكر، في شيء من التركيز على الدلالات التي يفصح عنها في توظيف الكاتب لهاتيك الأماكن.

وتناولت في الفصل الثاني الأمكنة المغلقة، ولا سيما البيت، والخيمة، والفندق، والمقهى، والسجن، والمستشفى محتذية المنهج نفسه الذي اتبعته في الفصل السابق.

وفي الفصل الثالث تناولت علاقة المكان بسائر العناصر الروائية ولاسيما الشخصية، والزمان، واللغة، والسرد، والمنظور الروائي.

أما الخاتمة فتلخص ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج تؤكد حضور المكـان الفلسطيني في الروايات المدروسة حضوراً لافتاً يجسّد عناية الروائي بأمكنته المتعددة المفتوحة منها والمغلقة، وتوظيفها لتحمل دلالات تنسجم مع مضامين الروايات. وتتشابك مع عناصر الرواية الأخرى من زمان وشخوص ولغة وسرد ومنظور.

وبعد، فإني آمل أن تكون هذه الدراسة قد حققت أهدافها المنشودة. وحسبي أنني لم أدخر جهداً في إنجازها على النحو الذي رأيته لائقاً وأتمنى أن يكون كذلك.

المؤلفة

التمهيد

أ- مفهوم المكان ودوره في العمل الروائي.

ب - المكان في الرواية الفلسطينية.

التمهيد:

أ- مفهوم المكان ودوره في العمل الروائي:

المكان هو الحيّز الذي تشغله الأجسام، وتحتل موضعاً فيه، وهو يختلف عن تلك الأجسام، لأنه أسبق منها في الوجود "فلا وجود خارج المكان، والكون مكان مطلق" [(1)].

وإذا نظرنا إلى المكان نظرة أوليّة بسيطة وجدناه يتّخذ مفاهيم مختلفة وفقاً لوجهات النظر التي ينظر إليه منها: فلسفية واجتماعية وسيكلوجية. وتتباين وجهات النظر هذه في طرحها ومناقشتها لمفهوم المكان، ولكن يظل ثمة "مفهوم واضح يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي، الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ساكنية" [(2)].

ولأن حياة الإنسان مرتبطة بأمكنة معينة في أساسها تاريخية فهي لا تلبث أن تتجاوزها "وتصبح أمكنة نفسية وشعرية لها جمالياتها، ورموزها، ودلالاتها وارتباطاتها النفسية" [(3)]. فالمكان بالنسبة للإنسان ليس مجرد حيّز يشغله، بل هو ملازم لتاريخه، وحضارته، وشاهد أمين على تطوره. فهو الإطار الذي يشهد تفاعله مع العالم، ففيه يتحرك ويُشكّل أفكاره وقيمه.

أما المكان في العمل الروائي فله حضوره، وللإنسان في المكان حضوره، وللزمان حضوره، وللغة قدرة على تجسيد هذا الحضور، وربطه معاً في نسيج متشابك مترابط. هذا النسيج المتواشج هو الرواية التي تحكي لنا حوادث بأسلوب خاص يتباين من روائي لآخر، وإذا تأملنا المكان الروائي وجدناه " البعد المادي للواقع، أي الحيّز الذي تجري فيه-

---

(1) المحادين ، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، (ط1)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 2001، ص 21.

(2) النصير، ياسين، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص17،16، (وردت هكذا في الأصل والصواب أخلاقية ساكنيه وأفكارهم).

(3) المحادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ص 24.

لا عليه – الأحداث"[1]. ولا مبالغة أن "يُعدّ من المكونات الأولية لبناء أي نص سرديّ، سواء أكان هذا النص قصة قصيرة، أم رواية، أم قصة طويلة"[2].

وللمكان قدرة على التأثير في صياغة الشخصيات والأحداث، وكذلك الشخصيات التي هي صانعة الأحداث هي أيضاً لها دور في تحديد خصائصه، وهي قادرة على تغييره، ومع ذلك فهذه الشخصيات تتأثر بالمكان الذي أوجدته، لأن التفاعل بين المكان والشخصيات دائم في الرواية كما هو دائم في الحياة. "إذ إن تكوين المكان، وما يَعْروه من تحولات، أحياناً، يؤثر في تكوين الشخوص، بل قد يكون وصف الأمكنة دافعاً من الدوافع التي تجلعنا نفهم الأسرار الدفينة للشخصية الروائية"[3]. فهو ليس مجرد حيّز تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي "دوراً حيوياً على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية"[4]. لأنه عنصر حيويّ وفعّال في بناء الشخوص وفي تحديد مصيرها. لذا يمكن اعتبار المكان في الرواية من المداخل أو البوابات الرئيسة التي يتم من خلالها الدخول إلى النص الروائي، وفهم معانيه، وتحليل رموزه، ومعرفة ما يتضمن من أفكار، وقيم، ودلالات، لأن العلاقة بين المكان والرواية علاقة عميقة. فهو في الرواية كما هو في الحياة "يتبادل الأدوار معنا، فهو مرة بداخلنا، ومرة في الخارج، وربما يحتوينا، ومن هذا التبادل تنشأ علاقتنا به من حيث ألفته أو عدوانيته، يتلون هذا المكان بصور البيت أحياناً، وبصور الطبيعة أحياناً أخرى، مرة أليفاً، ومرة عنيفاً"[5].

ويكتسب المكان أهميته في الرواية من حيث دوره في سرد الحدث، ورسم حدوده،

---

(١) النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، (ط١)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٥٥.

(٢) خليل، إبراهيم، الرواية في الأردن في ربع قرن، (ط١) ، دار الكرمل للنشر،عمان، ١٩٩٤، ص ١٢١.

(٣) المرجع نفسه ص ١٢١.

(٤) النجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، (ط١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٣٢، ٣٣.

(٥) أبو زريق، محمد، المكان في الفن، مطبعة السفير، وزارة الثقافة، عمان،٢٠٠٣، ص ٣٠.

وأثره، إذ "يتجلى من خلال الأفعال التي تقع داخله"[1]. لذلك فإن تحليل دلالات الأمكنة في الرواية يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقي، ولكن علينا عندما نحاول أن نحلل دلالات المكان في الروايات أن نتصف باليقظة والانتباه والملاحظة المسدَّدة نحو الحوادث والشخوص، والعلاقات بين عناصر البنية الروائية حتى نستطيع التقاط المعنى وفك رموزه "وبهذا فإن المكان يدخل في صلب العملية الإبداعية ليلعب دوراً كاشفاً وفاعلاً في صنع الأحداث وفي تقرير مصير أبطال الروايات"[2].

وهكذا يصبح المكان الروائي "نوعاً من القدر، إنه يمسك بشخصياته، وأحداثه، ولا يدع لها إلا هامشاً محدوداً لحرية الحركة"[3].

هذا المكان هو الذي تُعنى به هذه الدراسة، وهو ما أطلق عليه (غالب هلسا) المكان "كتجربة معيشة" في سياق حديثه عن أشكال الأمكنة في الرواية العربية، التي قسّمها إلى ثلاثة أنماط، أولها المكان المجازي، وسمّاه مجازياً – حسب قوله – لأن وجوده غير مؤكدّ، بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد ساحة للأحداث، أو دالّ على المكانة الطبقية للشخوص. وثانيها المكان الهندسي الذي يظهر في الرواية من خلال وصف الأمكنة، واستقصاء تفاصيلها دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.

أما المكان المعيش فهو الذي يستطيع أن يثير عند القارئ ذكرى مكانه هو، فهو مكان عاشه الروائي ثم انتقل للعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه[4]. هذا المكان هو الذي ستحاول هذه الدراسة استقصاءه وتحليله في الروايات المدروسة، لتقف على الدور الذي ينهض به هذا النوع من الأمكنة في الروايات، وقدرته على حمل مدلولات، وإيحاءات، وإيصالها للقارئ. وذلك لأن تحديد المكان المعيش، والواقعي للرواية ليس للتعبير عن

---

(١) الحادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، ص ٢٣.

(٢) أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، (ط١)، دار أزمنة للنشر والتوزيع،عمان، ١٩٩٦،ص ٢٥١.

(٣) هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، (ط١)، دار ابن هاني، دمشق، ١٩٨٩، ص ١٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٢-٣٥.

الواقع والحقيقة فقط، بل لأنه يومئ إلى عدد من المعاني التي يريد الروائي إيصالها، أو الإشارة إليها.

ومن هنا نجد الاختلاف بين الروائيين في تناولهم للأمكنة، ولا سيما إذا كانت هذه الأمكنة مشحونة بذكريات خاصة تُلامس حسّهم من جهة، وتلامس أحاسيس القرّاء من جهة أخرى. فالروائي يرى "المكان بعين مسحورة، منبهرة في التفاصيل الأكثر تعبيراً عن الذات"[1]. لأن الروائي يعي أن قيمة المكان في عمله الروائي لا تعود إلى موقعه التاريخي، وأهميته الاجتماعية، بقدر ماتعود إلى درجة إحساسه بهذا المكان، لأن إحساسه هذا يسري في الرواية، وينتقل إلى المتلقي عبر القراءة الواعية.

فالمكان في العمل الروائي له طبيعة خاصة، يخضع لخيال الروائي الذي ينقله إلى آفاق رحبة حتى يكسبه شكلاً جديداً. وعلى الرغم من أنه يمتاز بالوضوح الناتج عن الإدراك الحسّي لكنه في العمل الروائي يُحاط بالغموض في أحيان كثيرة.يحتاج معها إلى تحليل، وتفسير يفصحان عن جمالياته، لأنه "يحدد الصلة بين الشخصيات وصراعها المأساوي المستمر، ولا يتحدد ذلك من الدلالة السيميائية للمكان وإنما من القيمة الجمالية له أيضاً"[2]. وهذا يعتمد على مهارة الروائي في اختيار أمكنته وتوظيفها توظيفاً جيداً، يسهم في فهم بقية عناصر روايته، كما تتضح مهارته في طريقة توظيفه لكل العناصر مجتمعة حتى يتمكن من إثارة اهتمام القارئ لعالمه. وإذا نجح الروائي في توظيف أمكنته، وأضفى عليها الأحاسيس والمشاعر المختلفة مما يجعلها تحمل دلالات وإيحاءات خاصة يكون قد حققّ لها شاعريةً تتسم بالسمو وتغدو قراءتها ممتعة. وذلك لأن المكان يكتسب بُعداً جمالياً في العمل الروائي "لما يمنحه من إمكانية الغوص في البنية الخفيّة والمتخفية في أحشاء النص، وأجوائه، ورصد تفاعلاته وتناقضاته"[3].

---

(١) أبو زريق، محمد، المكان في الفن، ص١٦٥.

(٢) السعافين، إبراهيم، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦، ص٤٧.

(٣) زنيبر، أحمد، المكان في العمل الفني، قراءة في المصطلح، مجلة عمان، عدد١٢٩، أمانة عمان الكبرى، آذار ٢٠٠٦، ص١٣.

ومن هنا جاء اهتمام النقاد بالمكان، وعدّه بعضهم مركز الثقل في الرواية، المضطلع بجزء مهم من الوظيفة الدلالية، لذلك استلزم كثيراً من العناصر والسمات التي تؤهله لأداء هذا الدور الكبير، فكان – في كثير من الأعمال الروائية – "مُثقلاً بمظاهر الجدّة والعمق والجلال، ناطقاً بمعاني السمو، ملتفاً بلفائف الأسطورة والسحر والغموض، مزاوجاً بين صلابة الواقع وطراوة الحلم والمثال"[1]. ومن أجل ذلك ابتعدت الرواية الحديثة عن المبالغة في وصف الأمكنة، وتصويرها، واستعاضت عن ذلك بالإيحاءات والإيماءات، واتخذت من الأمكنة التي تظهر في العمل الروائي تعبيرات مجازية يستخدمها الروائي للتعبير عن الشخصية[2]. لأن المكان في العمل الروائي له طبيعة خاصة تخضع للخيال الذي ينقله إلى آفاق جديدة، ليحقق له الشعرية عَبر الأبعاد الدلالية والرمزية التي يكتسبها من خلال علاقاته مع العناصر الروائية الأخرى من زمان، وشخوص، وحوادث....الخ. وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على الروائي "الذي يستطيع أن يتعامل مع حيّزه – مكانه – تعاملاً بارعاً، فيتخذ منه إطاراً مادياً يستحضر من خلاله المشكلات السردية الأُخر مثل الشخصية، والحدث، والزمان...."[3]

ب– المكان في الرواية الفلسطينية:

ولما كان المكان يتمتع بهذه المنزلة في الرواية، فإن السؤال عن موقع المكان في الرواية العربية في فلسطين يغدو سؤالاً مشروعاً: فكيف تناول كتّاب فلسطين المكان، وما هي طرائقهم التي اتبعوها في توظيفه وتصويره؟

لا ريب في أن حياة الإنسان ارتبطت من البداية بالأمكنة، فالإنسان يقيم بمكان، ويرتبط به تاريخياً، ولا يلبث هذا الارتباط أن يتحول إلى ارتباط نفسي، فلا يعود يقيم في

---

(١) زايد، عبد الصمد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، (ط١)، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ٢٠٠٣، ص٤٢٧.

(٢) خليل، إبراهيم،جبرا إبراهيم جبرا، الأديب الناقد، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١، ص١٨.

(٣) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ٢٤٠ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ١٥٨.

المكان فقط، بل يصبح المكان هو من يقيم ويسكن في نفسه ومشاعره، لذلك وجدنا الفلسطيني الذي شُرّد عن وطنه حملت نفسه هذا الوطن معها في المنافي المتعددة، "لأن المكان في الواقع والحلم وفي اليقظة هو الذي يبيت فينا، وطوال تاريخ البشرية كان الصراع قائماً من أجل السيطرة على الأرض"[1]. أي المكان بمعنى آخر.

وفي الدراسات النقدية الحديثة لم يعد يُنظر للمكان على أنه مجرد خلفية تقع فيها الحوادث الروائية بل أصبح يُنظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر الرواية، وأصبح المكان بتفاعله مع عناصر الرواية الأخرى يُشكل بُعداً جمالياً من أبعاد الرواية. والمكان الفلسطيني – بشكل خاص – أصبح إشكالية إنسانية لأنه اغتصب، وحُرم مِنهُ أهله عبر عملية تهجير قسرية أفضت بهم إلى أماكن متعددة، فاكتسب هذا المكان قيمة خاصة، ودلالة مأساوية تومئ إلى "معاناة إنسانية، وتجربة في الحياة بما فيها من آلام وتشرد ونضال وارتباط بالأرض، وتضحية في سبيلها رغم التشتت والنفي والغربة"[2].

لقد أدرك الفلسطيني "أهمية التلاحم بين المكان والناس حتى كاد يقدِّس المكان، ويمنحه مكانة في الذاكرة لا تساويها مكانة؛ إنها مكانة العشق"[3]. ولأنّ صراع الشعب الفلسطيني مع عدوه هو صراع على المكان، وجدنا لهذا المكان حضوراً متميِّزاً في الرواية الفلسطينية، يكاد يكون أحد الشخوص الرّئيسيين فيها.

فالفلسطيني الذي هُجِّر من وطنه وعاني من الغربة، وفقدان الوطن، جعل له في الذاكرة وطناً متخيَّلاً يأمل العودة إليه، ورسم له صوراً في الذاكرة يستدعيها كلما اشتدت عليه آلام البعد ومرارة الفراق. وهذا خلق عنده شعوراً دائماً بالارتباط بالمكان،

---

(١) النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص ١٥٩.

(٢) أبو إصبع، صالح، فلسطين في الرواية العربية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٥، ص١٨.

(٣) ياغي، عبد الرحمن، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، (ط١)، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩، ص ١٧٦.

وبضرورة العودة إليه، لأن "التعبير عن الهوية تعبير يحتاج إلى مكان باعتباره دالا لا غنى عنه"[1].

وهذا المكان بالنسبة للفلسطيني هو الوطن السليب، وبالتالي غدت هويته مسلوبة أيضاً، لذا يسعى دائماً لاستعادتها لأن "الوطن هنا هو فضاء الهوية"[2]. لكن الفلسطيني يصرّ على التمسك بهذه الهوية أينما رحل، لأنها تعبير عن إصراره على استرجاع وطنه. والرواية الفلسطينية، بسبب ذلك، عُنيت بالمكان عناية خاصّة، لأنه يمثل القضية بأجلى صورها، فهو موضوع الصراع مع المحتّل، ولأن معاناة الشعب الفلسطيني وتشتته بدأت لحظة فقده للمكان، فغدا حضوره في الرواية بارزاً، يعززه الحنين "وبهذا الحنين تبدو العلاقة بالمكان خاصة، وحميمة، وعميقة، لأنها علاقة يعانيها الجسد وتكابدها الروح"[3].

هذا بالنسبة للمكان المفقود، أما المكان الجديد الذي فُرض على الفلسطيني الإقامة فيه فهو المخيم، ذاك المكان المقيت البغيض، المؤقت بالنسبة لساكنيه، الذين ينتظرون زوال الاحتلال ليعودوا إلى أمكنتهم، هذا المخيم الذي وجد له مساحة في الرواية الفلسطينية التي عبّرت عنه أدق تعبير، ورسمت تفاصيله بأبعادها المختلفة: الاجتماعية والتاريخية والثقافية والنفسية. ومن جهة أخرى كان للمخيم في الرواية الفلسطينية دور كبير في تشكيل شخوص الرواية، والتأثير في رؤيتهم للحياة والمستقبل، ولضرورة النضال، والعمل من أجل العودة إلى أمكنتهم الأصلية، فأصبح المخيم بؤرة لانطلاق الثورة وأصبح "بمثابة (الذاكرة) الحافظة لأحداث معينة وشخصيات ذات ملامح محددة"[4].

---

(١) خليل، إبراهيم، جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ص١٩.

(٢) النجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص١٥٩.

(٣) العيد، يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، (ط١)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، ص١١٦.

(٤) المصري، خالد، غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص، (ط١)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٧، ص١٥٨.

واستطاعت الرواية الفلسطينية أن تعبّر عن الحياة الصعبة التي عاشها الفلسطينيون في المخيمات الموزعة في المنافي المتعددة أو الموجودة داخل الوطن، وأن تصوّر ما عاناه من فقر وذل، وماأحدثه المخيم من تأثيرات في حياة الأفراد والجماعات، وهذا ما ستقف عنده هذه الدراسة عند الحديث عن أنماط المكان في روايات (يحيى يخلف). لذلك اكتسب المكان "خصوصية بالنسبة للرواية الفلسطينية التي تتحدث عن مكان مغتصب، وعن نضال الشعب لاسترداده، وإشكاليات هذا النضال، سواء في المكان المغتصب أم في أمكنة اللجوء"[1] المختلفة التي شُرِّد إليها الفلسطينيون، فانتشرت جموع اللاجئين في كثير من الأقطار، ولا سيما الأقطار العربية المحيطة بفلسطين المحتلة: الأردن، لبنان، سوريا، والعراق. ونتيجة للفقر والعوز الذي خلّفته النكبة بدأت أعداد كبيرة من هذه الجموع تبحث عن مصادر الرزق، فوجدها بعضهم في دول الخليج العربي، وعانى في هذه الدول الكثير من أجل لقمة العيش. فكان لهذه الأمكنة حضور بارز في الرواية الفلسطينية منها – على سبيل المثال لا الحصر – رواية (المحاصرون) لفيصل حوراني التي تعرض جانباً من معاناة الفلسطينيين في الكويت. ورواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني التي صوّرت معاناة الفلسطينيّ وموته في الصحراء من أجل الحصول على فرصة عمل، ورواية (نجران تحت الصفر) ليحيى يخلف، وهي رواية تدور حوادثها في (نجران) بين السعودية واليمن، وصوّر فيها الحرب التي دارت رحاها بين أنصار الإمام تؤازرهم السعودية وبين الجمهوريين تؤازرهم مصر.

لقد صوّر الروائيون الأماكن التي رحل إليها الفلسطينيون للعمل، فظهرت ليبيا– مثلاً – في رواية (وداعاً يا أمس) للكاتبة الفلسطينية (هيام رمزي الدردنجي). أما سوريا فظهرت في روايات كل من (نواف أبو الهيجا) و(يوسف الخطيب) و(يوسف شرور) و (علي أبو حيدر) لكن الكاتب الأبرز والأوضح في التعبير عن المكان، عن العراق وفلسطين فهو (جبرا إبراهيم جبرا) ويظهر ذلك جلياً في رواياته (صيادون في شارع

---

(١) العيلة، زكي، المرأة في الرواية الفلسطينية، دراسة، (ط٣)، منشورات مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، رام الله، ٢٠٠٣، ص٢٢٤.

ضيق) و(السفينة) و(البحث عن وليد مسعود) و(الغرف الأخرى) و(يوميات سراب عفان)[1].

على أن ظهور الأمكنة العربية في الرواية الفلسطينية أمر طبيعي، مردّه وجود الفلسطيني في هذه الأمكنة ومعايشته لظروفها، فلا يستطيع أن يتقوقع على ذاته وينفصل عن التفاعل مع المجتمع الذي يعيش فيه. فالمكان في الرواية الفلسطينية متعدد تعدد الأماكن التي تواجد فيها الفلسطيني، ففي رواية (البحث عن وليد مسعود) يتوقف الراوي في أماكن كثيرة ويشير إليها "للتعريف بأماكن الشخصيات في المنافي، الكويت، أمريكا، إسبانيا، السعودية"[2].

وقد جاء اهتمام الروائيين الفلسطينيين بالمكان ليس لمجرد وعيهم بمنزلته في الرواية كلبنة أساسية في بنائها المعماري والفني، بل لإدراكهم الدور الذي يضطلع به المكان في تعميق القضايا التي يعالجونها، مع التركيز بوضوح على علاقة الفلسطيني بأمكنته" أو على نحو أكثر شمولاً علاقته بمفردات بيئته الفلسطينية عامة، التي يجسد من خلالها صلته بقضيته الوطنية من جهة ووعيه لطبيعة صراعه مع عدّوه من جهة ثانية"[3]. بالإضافة إلى أن "الشخصية الفلسطينية تدرك حدسياً، وبكيفية شبه غريزية، أنّ الأرض هي الوجود ذاته، وهي البساط الذي يتحقق فيه الوعي والذات والتاريخ"[4].

وانعكس هذا الإدراك على الرواية الفلسطينية فاحتفت بالمكان احتفاءً اقترب بها من حد العشق، ولأن الكاتب الفلسطيني يعرف أن استرجاع أمكنته أصبح "من الأمور

---

(1) أبو حمادة، عاطف، وآخرون، دراسات في الأدب الفلسطيني، (ط1)، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 2003، من ص213-214. وانظرخليل، إبراهيم، جبرا إبراهيم جبرا: الأديب الناقد، ص12، 20، 21.

(2) المرجع نفسه، ص255.

(3) الصالح، نضال، الأرض الرواية العربية الفلسطينية 1965 – 1982، رسالة ماجستير ، جامعة حلب، 1991، ص194.

(4) النجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص159.

المستحيلة على الأقل الآن، وفي المستقبل المنظور، فقد جاء استغراقه أو توحده الشفاف بهذا المكان كاملاً وكأن الاستعادة الوجدانية له هي خيارهُ الوحيد"[1].

والروائي (يحيى يخلف) كغيره من الروائيين الفلسطينيين الذين احتفوا بالمكان، وتعددت أنماطه في رواياتهم، وأفسحوا له حيّزاً واسعاً سواء أكان في عناوين رواياتهم أم في مجريات حوادثها.

فرواية (نجران تحت الصفر) مثلاً حددّ عنوانها المكان الذي جرت فيه حوادثها، وحددّ موقع هذا المكان فهو تحت الصفر بالنسبة للتقدم والحضارة. في حين أسند الكاتب بطولة روايته (نشيد الحياة) للمكان، وهو مخيم الدامور، وتتنوع الأمكنة في روايات يخلف، وتنتمي في مجملها إلى نوعين بارزين:

النوع الأول : الأماكن المفتوحة أو الفسيحة الممتدة، أو "المنفتحة"[2].

النوع الثاني : الأماكن المغلقة أو "الحمية" كما يسميها محمد البدوي[3].

ويندرج تحت كل نوع من هذين النوعين أمكنة مختلفة، ستقف عندها الدراسة في الصفحات الآتية:

---

(1) أبو مطر، أحمد، وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص22،23

(2) البدوي، محمد، طائر الفينيق في "تلك الليلة الطويلة"، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1998، ص36.

(3) المرجع نفسه ص36.

الفصل الأول

- أنماط المكان في روايات يحيى يخلف.

الأمكنة المفتوحة:

١. المدينة.

٢. القرية.

٣. المخيم.

٤. الصحراء.

٥. البحيرة.

٦. الشارع.

٧. المعسكر.

أنماط المكان في روايات (يحيى يخلف)

يحتلّ المكان حيزاً واسعاً ومهماً في روايات (يحيى يخلف) شأنه في ذلك شأن غيره من الكتّاب لأنه يقوم بوظائف عدّة فهو "يحدّد هوية الشخصيات، ويبرز الحقائق الاجتماعية، ويستفز الذاكرة، ويفجر المشاعر، وفيه تنمو أحداث لا يمكن أن تنمو في غيره، وتسكنه شخصيات لا يمكن أن تسكن غيره"[1]. و(يخلف) لا يُقدِّم أمكنته من خلال الوصف فقط، بل يحرص على شدّ القارئ إلى هذه الأمكنة وإشعاره وكأنه يسكنها، لأنه كثيراً ما وصف أمكنة حقيقية، والروائي "حين يصف أمكنة حقيقية فإنه يجعل القارئ يثق أكثر بالقصة"[2].

ففي روايات (يخلف) أمكنة مرجعية محددّة بمناطق معروفة، ولها وجود على أرض الواقع، فهو لم يعتمد أماكن مُتَخيَّلة لرواياته، ولكن هذه الأماكن المرجعية خضعت لعملية انتقاء دقيقة حتى تستطيع أن تحمل ما أراده لها من دلالات ومعانٍ، ومن الأمور المهمة التي تتعلق بالمكان الروائي أن "الإحالات على فضاءات واقعية تمنح الفضاءات الخيالية أو الوهمية بُعدها الواقعي في ذات الوقت"[3].

ويُعد يخلف من الروائيين الذين "عرفوا معنى الوطن الروائي، وميزوا بينه وبين الوطن السياسي، وهذا ما مكّنهم من معالجة مسألة التهجير والمعاناة والتشرد ببعدها الإنساني الصارخ، وجسّدوا فقدان الإنسان للوطن"[4]. فقد تعمّق في أمكنته وأدرك

---

(١) المصري، خالد، غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص، ص١٥٨.

(٢) عزام، محمد، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان، (ط١)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٦، ص١١٥.

(٣) الحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص٩٦.

(٤) الأزرعي، سليمان، فلسطين في الرواية الأردنية، (ط١)، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢، ص١٠٠.

العلاقة بينها وبين الزمان والشخوص في أعماله الروائية، لذا تنوعت أمكنته بين أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة.

الأمكنة المفتوحة:

تؤدي الفضاءات المفتوحة دوراً مهماً في روايات يخلف، وفي مقدمتها:-

١. المدينة:

فالمدينة تعد نموذجاً للمكان المفتوح، إذ هي ظاهرة حضارية، بالإضافة إلى كونها ظاهرة مكانية واجتماعية، فهي ليست مظهراً من مظاهر الحياة والاستقرار فقط، بل تبدو واقعاً اجتماعياً له خصائصه وسماته المرتبطة بالتحضر، وما يتبع ذلك من علاقات، لأنها ليست مجرد جزءٍ من أجزاء المجتمع بل هي المكان الذي استوعب اختلاط الشعوب والأجناس وامتزاج ثقافاتهم، لذا غدت المدينة مجتمع التحضر، وأفرزت أنماطاً متعددة للحياة الحضارية التي يحياها أهل المدينة لأن "عملية التحضر مرتبطة ارتباطاً جدلياً بالبيئة والإنسان"[1]. فالمدينة هي "المكان الذي تلتقي فيه كل عناصر الحياة المتشرة والكثيرة، فيها تتعدد وجوه الانتاج الحضري، كما تتحول بداخلها الخبرة والتجارب الإنسانية إلى إشارات ورموز وأنماط للسلوك وقواعد للنظام"[2]. وفي الرواية تظهر المدينة كمكان لوقوع الحدث أحياناً، وتحمل رموزاً وإشارات في أحيان أخرى. وفي روايات (يخلف) تنوّع دور المدينة تنوّعاً لافتاً، وأولى رواياته احتفاءً بالمدينة هي (نجران تحت الصفر) التي حملت عنواناً دالاً حدّد لنا فضاء النص الروائي، فكان إيراد المكان في العنوان ذا دلالة كبيرة، فمدينة (نجران) هي المكان الذي ستنطلق منه الحوادث. هذا المكان الذي ضمّ في جنباته (حارة العبيد) ببيوتها الفقيرة، بيوت الصفيح، حيث الإنسان فيها يعاني الفقر، والبؤس، والجوع، والمرض بالإضافة إلى المهانة والذل. وهكذا بدت(نجران) في الرواية

---

(١) الخرويي، غدير عثمان طه، المكان في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٣، ص١٦.

(٢) غنيم، محمد أحمد، المدينة، دراسة في الأنثروبولوجيا الحضرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٥٤.

كما ورد على لسان ضابط المخابرات موجّهاً كلامه للراوي ولصديقه كمال عندما وصلا نجران "هذه المدينة تشهد حرباً طاحنة، هذه المدينة مخيفة وذات أسنان حادّة"[1].

وهكذا صوّرت فاطمة زوجة ابن أمينة (حارة العبيد) في تلك المدينة، حين قالت: "ليس في حارة العبيد سوى الجوع والمرض ... والفقر ... والمهانة ... ليس في حارة العبيد سوى الرجال الذين يطلبون الجوع، والراحة، كالكلاب"[2].

وصورة نجران على لسان ابن أمينة ليست أحسن حالاً مما سبق فهي "قاسية وبلا قلب، نجران زوجة أب ظالمة ... تفو ... تفو ... تفو حكّام وتجار، وحملة سلاح تفو ... تفو..."[3].

وظهرت مدينة نجران بصورة ثانية مغايرة، فقد كانت تشهد ثورة ضد التخلف، لذلك شنّت عليها المعارك بشتى أشكالها، ورأى السارد بأم عينه "الطائرات الحربية التي تتقاتل في الجوّ، وتساقطت حول المدينة القذائف من عيار ألف باوند، وفي الساحة الواسعة تم إعدام (اليامي) بالسيف، وأصاب نصل السيف لحم الرقبة"[4]. فهذه المدينة "يشطر فيها سيف الأمير الإنسان إلى شطرين من أجل سبب صغير"[5].

فمدينة نجران تشهد حرباً طاحنة بين الجمهوريين والملكيين مما جعل كمال الغزاوي يرى أنها "معركة الرجعية ضد التقدم"[6]. وعليه أن يتخذ موقفاً فاعلاً "سنقاومهم، إن التخلف في نجران واحد من أسباب الهزيمة في فلسطين، والطريق إلى فلسطين يجب أن تكنس التخلف من نجران"[7].

---

(١) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، (ط٤)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ١٩٨٥، ص١٢٥

(٢) المرجع نفسه، ص٤٣.

(٣) المرجع نفسه ص ٤٣.

(٤) المرجع نفسه ، ص١٢٨.

(٥) درّاج، فيصل، بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية (ط١)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ص٥٩.

(٦) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١٢٧.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٢٩، ١٣٠.

وقد "نجح يحيى يخلف في توظيف مناخ نجران (المطر) فنياً"[1]. حين ركّز على تـأثير "مطر الشتاء عندما يتحول إلى فيضان كاسح يكتسح كل مـا يعـترض طريقـه مـن مـساكن الصفيح في حارة العبيد"[2]. فيصوره الكاتب قـائلاً: "يهطـل المطـر مـن الـسماء، يفـترش أسطحة البيوت، يسيل بغزارة، من المزاريب وينحدرمن أعالي الجبـال ... ويرفـع الرجـال سراويلهم ويخوضون في الماء..." [3].

علاوة على مدينة نجران التي هي المسرح الرئيس للحوادث ظهـرت مدينـة جـدة في صورتين متناقضتين:—

الأولى: تتمثل فيما قاله أبـو شـنان حـين وصـلها: "إنهـا جـدّة، الأضـواء تتـوهج ويقترب البحر والفيلات الخاصة والعمارات والناس وإشارات المرور"[4]. فهـي مزدهـرة، مترفـة، حيـث "الـشوارع، والـسيارات، والواجهات،والمطـاعم الفخمـة، والأبـواق لا تتوقف،وتعبر نساء أوروبيات الشارع... ولا يبدو للمطاوعة من أثر"[5].

وهي الصورة نفسها التي رآها الراوي حين وصل إليها مع زميله كمال في طريقهمـا إلى نجران "ضعنا في الشوارع الكبيرة وبين المتاجر والمحلات والواجهات الزجاجية: عطـور، أميرات يتلفعن بالعباءات..." [6].

وهي الصورة التي رآها أبو شـنان أيـضاً عنـد وصـوله إليهـا حـين راح يتـسكع في شوارع جدة، فقد عبّر عن ذلك بالتفصيل: "وتفرّج في الواجهات علـى الخـواتم، الألمـاس، زجاجات العطور، الحقائب الجلدية الفاخرة، الملابس الإفرنجية، أقلام الباركر، الـسجاجيد

---

(١) عيد، حسين، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، عـالم الفكـر، المجلـد الـسادس والعـشرون، العدد الأول، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو/سبتمر ١٩٩٧، ص٣٠٤.

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٠٣.

(٣) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص ٧٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٨.

(٦) المرجع نفسه، ص ١١٦.

العجمية،الرياش الملونة، لوحات الكنفاه، علب الحلوى، الساعات السويسرية ودراجات الهوندا"[1].

ورؤية الكاتب للمكان هنا تعبّر عن الطفرة الاقتصادية التي أوجدت تفاوتاً طبقياً ملموساً، ففي الوقت الذي نجد فيه الصورة السابقة للمكان تشير إلى فئة من الناس تنعم بالرخاء والترف.

نجد **الصورة الثانية** له تشير إلى فئة أخرى وفي البيئة نفسها تعاني الفقر والعوز "وصلنا بيوت الصفيح والتنك في ضواحي جدّة، بيوت تستند على بعضها، كأنما تتعانق أحاسيسها الدافئة، تكتظ بالشغيلة والأطفال وحبال الغسيل المثقلة بالملابس والملاقط. ولم يكن الأمر يخلو من رائحة المجاري. كان رفاقنا يسكنون في بيت من التنك يتكون من غرفة واحدة واسعة، مفروشة ببساط يماني مشغول باليد"[2].

هذه الصورة الأخرى للحياة في جدة لا تخلو من التعب والقهر "إنهم يغنّون ويرقصون، إنهم يطردون التعب والقهر والاضطهاد من أبدانهم لكي يتسنى لهم نومة تغمض فيها الجفون"[3].

وعبر هذه الصورة تمكّن يخلف من تصوير "حالة المدينة النفطية في شبه الجزيرة العربية، والفوارق الطبقية البارزة بين الناس"[4].

أما ظهور المدينة في رواية (تفاح المجانين) فكان مُقتصراً على مدينة إربد إحدى مدن الشمال الأردني، فالروائي يشير في بداية روايته إلى أن المكان هو "بقعة من بلاد الغربة والشتات"[5]. ويتضح من قراءة الرواية أن هذه البقعة هي "مخيم إربد"[6]. وليس

---

(١) المرجع نفسه، ص١٠٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٠.

(٣) المرجع نفسه ص ١٢٠.

(٤) عوض الله، مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٨٨)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩١، ص٣٧٩.

(٥) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، (ط١)، دار صلامبو للنشر، تونس ١٩٨٣، ص٣.

(٦) الأزرعي، سليمان، فلسطين في الرواية الأردنية، ص١١٣.

غريباً أن يُعبّر عن مكان روايته ببقعة في بلاد الغربة والشتات، فهو كغيره من المخيمات الموّزعة في البلاد المختلفة التي شُتت إليها الشعب الفلسطيني بعد ضياع مكانه، إنه موطن مؤقت لهؤلاء اللاجئين الذين ضاقت بهم الأرض.

أما مدينة إربد فقد كانت "تمعن بدورها الحياتي وتمدّ خيوطها باعتبارها مجتمعاً مُستقّراً نحو التكوين الجديد الذي يتحرك بجانبها.... يتنامى ثم يتحول مع الزمن إلى مكان دائم للشخوص"[(1)]. فالمدينة ليست بعيدة عن المخيم، وعما يدور فيه من حوادث، فقد ظهرت وهي تجيش بالمظاهرات في شوارعها، والمتظاهرون يهاجمون مَبنى (النقطة الرابعة)، ويضربون العاملين فيه، ويُفرض على المدينة منع التجول، وينتشر رجال الأمن بحثاً عن الذين يوزعون المنشورات. ولكن حين يُطرح السؤال: لماذا يحدث ذلك؟ يأتي الجواب على لسان بدر العنكبوت "لكي يسقط الإستعمار"[(2)]. وحين يسأله الراوي: "ومن هو الإستعمار؟ يفكر قليلاً: ولم يستطع أن يجيب"[(3)]. وفي هذا إشارات "لا تقدم نفسها إلا في شكل الصراع والتناقض في صورته الجماعية المبهمة حيث يغدو الاستعمار سؤالاً في وعي الطفولة الباحثة عن جواب"[(4)].

وفي رواية (نشيد الحياة) يتجه بنا الكاتب إلى مدينة بيروت، بيروت الثورة "إنها بيروت... ها هو دوّار الكولا، كازية الحركة، حاجز الكفاح المسلح، كراج الأندلس، مبنى الأمن الموّحد، مكاتب أبو إياد، مطعم الشموع، الجامعة العربية، الفاكهاني، كراج درويش، مكتب القائد العام، ساحة جلول، مقبرة الشهداء، الحرش"[(5)]. فالكاتب يصف

---

(١) الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٠٤.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٢٦.

(٣) المرجع نفسه ص٢٦.

(٤) صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، (ط١)، دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٥، ص١٤٢.

(٥) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، (ط٢)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠، ص١٢٦.

المدينة "بما يوحي بموقعه هو فيها وبما يهمه منها، فهي بيروت الثورة"[1]. فبيروت مركز الثورة، وفيها مكتب القائد العام، لذلك تحاصرها القوات الإسرائيلية، حتى تقتل الفلسطينيين فيها أو يستسلموا وتقضي على الثورة، لكن الفلسطينيين يصمدون، وتصمد بيروت في وجه القذائف الإسرائيلية، وتستمر فيها "الحياة قوية، الحياة جارفة، كل شيء يسير بقوة الحياة.. لا شيء يوقف التدفق في عروق هذه المدينة، لا القذائف العشوائية ولا السيارات المفخخة، ولا الاشتباكات الداخلية"[2].

ويقف الراوي عند وصف بيروت الصاخبة النابضة بالحياة بأسواقها وباعتها فيقول "سوق الروشة، سوق المهجّرين، الدخان المهُرب، والأدوات الكهربائية، الشراشف، والأغطية الصوفية، سراويل الجينز... وفوق ذلك كله باعة أشرطة الكاسيت يملؤون المكان صخباً وضجيجاً"[3]. فهي مدينة تعج بالحركة والحياة، تقول السنيورة: "نذهب إلى بيروت ونسهر إلى الفجر"[4].

فبيروت العاصمة، "مركز تتمثل فيه أعلى صور التراكم الزمني، والمكاني، ومن ثم يُنظر إليها باعتبارها بؤرة يتجمع فيها كل ما حققه الإنسان في ماضيه وحاضره"[5].

ولا يفوت الكاتب أن يشير إلى دور مدينة بيروت في إمداد مخيم الدامور بما يلزمه من تموين ومواد الإسعاف[6]، لأنها ليست بعيدة عن الثورة والحرب، فأحمد الشرقاوي حين كان يمشي في أحد شوارعها رأى "مكبرات صوت. سيارات. أكاليل. ثلة من عناصر الكفاح المسلح بلباس المراسيم. جنازة شهيد. صورة شاب في بداية العمر استشهد أثناء

---

(١) عبدالهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢١٧.

(٢) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٢٧.

(٣) المرجع نفسه ص ١٢٧.

(٤) المرجع نفسه ، ص١٠٤.

(٥) غنيم، محمد أحمد،المدينة دراسة في الإنثربولوجيا الحضرية، ١٥٤.

(٦) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٥٣.

القيام بالواجب"[1]. فقد كانت تتعرض مدينة بيروت لغارات جوية إسرائيلية باستمرار "لعلها غارة جوية، وجاءت أصوات انفجارات بعيدة، وظل الرعد الحديدي يملأ الفضاء، ربما تكون الغارة على الفاكهاني في بيروت"[2]. وفيما بعد يتضح أن القصف كان على المدينة الرياضية في بيروت. ولم تقتصر الحرب على بيروت بل شملت مدينة صور "إنها الحرب.. إنها الحرب الشاملة.. عبرت الدبابات متجهة إلى صور"[3].وكذلك كان حال مدينة صيدا التي كانت هي الأخرى تتعرض للقصف الإسرائيلي. فالمدن اللبنانية في هذه الرواية ظهرت في وقت الحرب، وهي تواجه اعتداءً غاشماً لذلك اعتمد الروائي "على تصوير بانورامي"[4]. مُفعَم بالحركة ملقياً الضوء على حال المدينة، وما تعيشه من ظروت صعبة.

وإذا وقفنا عند المدينة في رواية (بحيرة وراء الريح) فسنرى صورة لمدينة بغداد في أوراق (عبد الرحمن العراقي). مدينته التي غادرها، وتوجّه إلى فلسطين متطوعاً في جيش الإنقاذ، يقول "تركت ورائي بغداد، وتيار دجلة المندفع يواصل مسيرته الأزلية، دون أن يشعر أحد بالآلام التي تمزّق أحشاءه حين يرخي الليل سدوله على شرفات بغداد، ويبدأ رجال نوري السعيد، وعبد الإله يجوسون في الأزقة، ويسترقون السمع وراء النوافذ"[5].

وعبد الرحمن العراقي هذا يحاور نفسه، ويفكر بأحوال بغداد، ليكشف لنا عن يأسه من أي تغيير قد يطال المدينة "آه ياعبد الرحمن بن كاظم.. كم سئمت الحديث الذي ظل يدور عاماً كاملاً بين الأساتذة والأفندية والمتعلمين في مقاهي الرشيد، بين الحزبيين الذين يعملون بالسرّ والمتحزبين للنضال القومي. جرائد، إذاعة،مناقشات.. كلام جرائد. كلام

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٢٨.

(٢) المرجع نفسه ، ص١٣٧.

(٣) المرجع نفسه ، ص١٥٧.

(٤) الربيعي، فاضل، السؤال الآخر، تأملات نقدية في نصوص مختارة من الأدب القصصي الفلسطيني، (ط١)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠، ص٤٢.

(٥) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، (ط١)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١، ص٧٧.

ليل يمحوه النهار... فهل هناك أبلغ من هذا الذي فعلت"[1]. فما الذي فعله عبد الرحمن إزاء الأوضاع السيئة في بغداد غير الانضمام لجيوش الإنقاذ، والتوجه للقتال في فلسطين.

وفي هذه الرواية أيضاً ظهرت مدينة طبريا، ومن الصفحة الأولى، وهي المدينة التي تنتظر مصيراً مروّعاً، فقد جاء على لسان الراوي "الخال عبد الكريم لم يذهب إلى طبريا لتجديد بضاعته، فمنذ أسبوعين ذهب وعاد قبل انتصاف النهار، عاد هلعاً، وقال لحدثيه إنّ طبريا مثل علبة الكبريت قد تشتعل بين لحظة وأخرى"[2]. لكن هذه المدينة وقبيل النكبة كانت مدينة مزدهرة، مفعمة بالحياة "الشوارع في طبريا مزدحمة، السيارات، والباعة، والدّراجات، وعربات الخيل، الأقشمة، الأواني الفضية والنحاسية، الزجاج، والبورسلان، المجوهرات والأساور والخواتم. سوق السمك والقوارب، والقطط التي تبحث عن رزقها، سرب من الحمام الأبيض يطير على هيئة قوس. بمحاذاة الشاطئ، وجوه من كل لون، أولاد عرب ويهود وعربات بوليس إنجليزية"[3].

هذه هي حال طبريا، ولكنّ هذه الحال لم تدم، فلم يلبث أن اندلع القتال "وهزّت الانفجارات المدينة، وتردد صداها في سمخ"[4]. هذه الانفجارات التي أشعلت المدينة، وحدث ماتوقعه الخال عبدالكريم في الصفحة الأولى، فلم تلبث علبة الكبريت أن اشتعلت "طبريا مثل علبة الكبريت التي اشتعلت كل عيدان الثقاب بداخلها"[5].

والمشهد في مدينة طبريا لا يختلف عن بقية المدن الفلسطينية في تلك الفترة، فالخطر كان يحدّق بها جميعاً "الخطر يحدّق بيافا وحيفا وبيسان وطبريا وصفد"[6].

حال المدن الفلسطينية واحدة، تواجه هجمات اليهود المدعومة بالأسلحة الإنجليزية، تواجههم بما تيسر لها من أسلحة بسيطة. أما عدوّها فيأتيه الدعم والإمدادات

---

(١) المرجع نفسه ص٧٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١٣٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٠٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٠٧.

(٦) المرجع نفسه، ص٢١٩.

المستمرة من القوات الإنجليزية. فيحكم قبضته عليها الواحدة تلو الأخرى، وتسقط المدن تباعاً. "سقطت طبريا بعد قتال عنيف"[1]. ولذلك "فالبلاد تضيع، والكوارث تتوالى"[2]. وتتغير صورة المدينة، وتغرق في حزنها العميق "وقد أطبق الصمت على طبريا، وامّحت أضواؤها التي كانت تبدو من بعيد كعقد من اللؤلؤ، جثم الصمت وخيّم الليل، فلا من يضيء قنديلاً، ولا من يرفع صوته بالغناء"[3].

وهُجّر السكان من مدينة طبريا، وبدأت رحلة الغربة والشتات، هذا الشتات الذي شمل حتى طيورها "كانت تلك الطيور البيضاء تشم رائحة الخطر وتعبّر عن ذعرها بالانتقال من مكان إلى مكان دون أن تخلد إلى السكينة وتطوي أجنحتها، وتسند رؤوسها على ريش صدرها الأبيض"[4].

أما مدينة القدس فهي الأخرى كانت تواجه مصيرها. فالمعارك فيها على أشدّها، وفصيل من جيش الإنقاذ في طريقه إليها، لكن "الطريق إلى القدس طويل... طويل ومتعرج"[5]. والرئيس مأمون يحدِّث المتطوعين ويبث الأمل في نفوسهم، ويمدّهم بالقوة والعزيمة، ويمنحهم لذة إحساس المشارك بالدفاع عن بيت المقدس حتى وصلوا إلى مشارف القدس لنجدة القسطل لكنهم وصلوا متأخرين، فكان هناك وفد من قوات الجهاد المقدس في انتظارهم عند سفح تلة تشرف على المدينة المقدسة ليقول لهم "لقد فقدنا القسطل، وفقدنا المجاهد عبد القادر الحسيني"[6]. لكن القتال يستمر في مدينة القدس. "وهجمات اليهود للاستيلاء على المدينة والطرق المؤدية إليها لا تتوقف"[7].

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٤٣.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٣٦.

(٥) المرجع نفسه، ص١٧٤.

(٦) المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٧) المرجع نفسه، ص٢٢٤.

وكان على المتطوعين في جيش الإنقاذ أن يشاركوا في المعارك ويصدّوا الهجمات "إلى أن تدخل الجيوش العربية النظامية"[1]. ومن ثم يتم تسريح هؤلاء المتطوعين، ويعودون إلى بلادهم، مارّين بمدن كثيرة، فمن القدس إلى أريحا فإلى عمان فدرعا، ثم إلى دمشق. فهذا التداخل للأمكنة "أعطى لساحة الحدث إطارها العربي الذي تداخل مع جواره الفلسطيني في معارك النكبة"[2].

وفي مدينة درعا شاهد المتطوعون تدفقاً "بشرياً من اللاجئين الهاربين من المذابح، ظل التدفق البشري يندفع من بوابة الحّمة إلى القنيطرة فإلى درعا... فيضان بشري أضفى على المدينة جوّ الكارثة، الأرصفة ممتلئة، الذهول على الوجوه، ولا شيء على ما يُرام"[3].

وهكذا انعكست صورة المدن الفلسطينية بعد سقوطها على واقع المدن العربية المجاورة، عكستها عليها وجوه اللاجئين "وجوه ذابلة، عيون مطفأة، ملامح امتصها الذهول"[4]. فغدت المدن العربية المجاورة تحيا واقعاً جديداً، يُقام فيها أو على مقربة منها مخيمات لهؤلاء اللاجئين.

أما عبد الرحمن العراقي فقد صعب عليه أن يعود إلى مدينته بغداد بعد النكبة فقال: "وقد فكرت بدوري بالعودة إلى بغداد، كان يَشُقّ عليّ أن أعود وأنا أحمل في ثيابي رائحة الهزيمة والكارثة، لذلك فكرت في البقاء مع نجيب، فلقد ربطت مستقبلي بمستقبل هؤلاء الناس الذين فقدوا بيوتهم وقراهم"[5].

واختفت المدينة بوصفها مكاناً للحوادث في رواية (تلك الليلة الطويلة) وظهرت ظهوراً عرضياً سريعاً إما في الحوار الذي دار بين الشخوص أو في خيالهم. ففي الحوار

---

(١) المرجع نفسه ص٢٢٤.

(٢) أبو مطر، أحمد، وآخرون، أثر التحولات في الرواية العربية، ص٢٧.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٧١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٧٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٧٦.

الذي دار بين محمد الروّاس ورفاقه، قال الرواس: "هناك طائرة أسبوعية تأتي من طرابلس إلى السّارة تحضر لهم التموين الطازج كل يوم أربعاء"[1].

فطرابلس العاصمة هي مصدر التموين لمنطقة السّارة. وفي حوار (أبو عمار) مع الريفي قال "هل سمعت بذلك الفدائي الشجاع الذي هاجم جنود الاحتلال بسيفه في يافا قبل عدة شهور.. إنه من عائلة الريفي المقيمة في غزة"[2]. فظهرت في الحوار مدينتا يافا وغزة من مدن فلسطين، وظهرت مدينة القدس في نهاية الرواية وعلى لسان (أبو عمار) أيضاً، الذي كان يقول لشعبه دائماً "سنصلي معاً في القدس، ونرفع العلم فوق المآذن، وفوق الكنائس، وفوق أسوار القدس"[3]. فتكرار اسم المدينة فيه إشارة إلى أهمية هذه المدينة في الصراع مع العدو، فهو صراع من أجل المكان، والتكرار يمثل الإصرار على استرجاعه.

وظهرت المدينة في مخيلة خليل حين كان يفكر بزوجه وبناته اللائي "عشن معه فترة من الزمن في صنعاء والجزائر"[4]. فهذه حال المقاتلين الفلسطينيين الذين كانوا يتنقلون من مدينة لأخرى وفقاً لما تقتضيه ظروف عملهم.

ويُلاحظ أن "الذكرى ساهمت في استحضار أمكنة أخرى في أذهان الشخصيات كانت مسرحاً لأحداث سابقة، كحادث سيارة الرئيس عرفات على طريق عمّان بغداد، وقصة الرحلة

بين كوريا والصين--- ، إضافة إلى أماكن أخرى كالأرض المحتلة وتونس وبيروت والسودان---"[5].

---

(١) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، (ط١)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص٩٢، (ويخطئ بعض اللغويين استعمال "هناك" والصواب "ثمة").

(٢) المرجع نفسه، ص١٦١.

(٣) المرجع نفسه، ص١٦٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٩٣.

(٥) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص٤٤.

وفي رواية (نهر يستحم في البحيرة) نجد للمدينة حضوراً طاغياً، ابتداءً من مدينة (أريحا) وهي أول مدينة يشاهدها الراوي بعد اجتيازه الجسر، وعودته إلى الوطن "كنت أحدّق بعينين مغرورقتين بجبال أريحا والتلال البيضاء المحيطة بها"[1]. وصولاً إلى مدينة غزة التي رآها "مكتظة بالناس. والقادمون الجدد يذرعون الأزقة والشوارع بحثاً عن شقق للسكن... ومرة أخرى البحر الأزرق الحنون.. ومراكب الصيادين الذين يبحرون في المياه الإقليمية التي حددّها الاتفاق لأول مرة منذ سنوات طويلة"[2]، غزة التي "رحل عنها المحتلون، فأصبح هناك متسع للفرح الصغير للترويح عن النفس"[3]. هذه المدينة التي انتشر فيها الرَمَد الموسمي الذي كان حديث الناس، ومصدر قلقهم، ولم يلبث أن جدّت فيها أخبار عن حوت عملاق خرج من البحر وعبرالخط الأخضر إلى الجانب الآخر، فوضعت الحواجز الإسرائيلية على الطرق السريعة بحثاً عن الحوت المفترس الذي يعتقد أنه خرج من بحر غزة[4]. هذه هي مدينة غزة بعد الحل السلمي، ازدحام، مرض، إشاعات، حواجز، تصاريح. فقد أصبح وصول العائدين إثر اتفاق (أوسلو) إلى مدنهم يحتاج إلى تصاريح "قدّمت طلباً عن طريق لجنة الارتباط، وهناك قابلت عدداً من الأصدقاء الذين حصلوا على تصاريح وزاروا حيفا ويافا وتل أبيب، وانتهت تصاريحهم، وجاؤوا للحصول على تصاريح جديدة"[5].

أما مدينة القدس التي مرّ بها الراوي وهو في طريقه إلى طبريا فقد استوقفته ليقوم بـ "جولة في الأسواق، داخل المدينة العتيقة، الطريق التي تصعد درجة فوق درجة، أفواج السيّاح، جنود الاحتلال، مستوطنون قذرون، باعة على الرصيف، مسابح وصلبان،

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، (ط١)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص٧.

(٢) المرجع نفسه، ص١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص١٨.

وأزياء شعبية، صناديق، وتحف، وحقائب جلدية، باحة الحرم، قبة الصخرة، ركعتان في الأقصى"[1].

هذا مشهد لمدينة القدس أثار الحرقة والألم في نفس الراوي، وأحسَّ بدمعة حارقة تنبجس من العين، ومن القدس ينطلق الراوي بصحبة السيد أكرم ومجد، ويتوقفون في مدينة أريحا ليتناولوا بعض المرطبات لأن حرارة الجوّ كانت شديدة، وفي هذه المدينة يقف أكرم "وينظر باهتمام إلى رجال الشرطة الفلسطينية وهم ينظمون السير"[2]. ويرى في هذه المدينة "أنها بقعة صغيرة في صحراء الاحتلال ... ويقول أية حرية في هذا الحصار"[3].

ففي الوقت الذي كانوا يمرّون فيه بالمدن الفلسطينية كانت أحوال هذه المدن تذكرهم بمدن أخرى، فالسيد أكرم المغترب في أمريكا لاينفك يتحدث عن مدينة (لوس أنجلوس) التي يمتلك فيها (سوبر ماركت)، ومرزعة خيول، ويذكر ما مرّ بها من حوادث بدءاً بالهزة الأرضية، وانقطاع التيار الكهربائي، وما ترتب عليه من أحداث الشغب التي قام بها السود[4]. والراوي يتذكر مدينة (فاس) والأوقات الجميلة التي قضاها فيها مع عائشة، فكانت المدن الفلسطينية تثير لدى شخوص الرواية مشاعر الاغتراب والحنين إلى المنافي "المنفى جميل لأن الأحلام جميلة، والوطن صعب لأنه مثخن بالجراح، وتتكسّر فيه أجنحة الخيال، فلسطين الحلم ليست فلسطين الواقع، وللفلسطينيين في الخارج حلمهم الجميل الذي يسكنون فيه منذ ستة وأربعين عاماً، فليحرس الرب تلك الأحلام"[5].

وعندما اقتربوا من مدينة بيسان، أحيت هذه المدينة في خواطر الراوي ذكرى معركة (طيرة تسفي) التي وقعت قريباً منها، و"شهدت هزيمة مبكرة لجيش الإنقاذ، معركة قادها أحمد بيك، ومثلت بؤس الدونكيشوتية التي أضاعت فلسطين عام ٤٨"[6].

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٨.
(٢) المرجع نفسه، ص٤٥.
(٣) المرجع نفسه، ص٤٦
(٤) المرجع نفسه، ص٥٨.
(٥) المرجع نفسه، ص١١٧.
(٦) المرجع نفسه، ص٥٩

فالمرور قريباً من بيسان حرّك ذكريات مرّت عليها سنوات طويلة، وتركت أثراً عميقاً في النفس، فهاهو الراوي يقول حين اقترب من بيسان " خفق قلبي... بيوت... عمارات.. بيت قديم من الحجارة السوداء، لعله أثر من آثار بيسان القديمة"[1]. لذا تبدو هذه الرواية مزدحمة بالمدن– إن جاز التعبير– وظهور المدن فيها جاء منوّعاً، بين مدن يمرّ منها الشخوص فتوحي لهم بمعانٍ خاصة، ومدن يزورونها، وأخرى تزورهم عبر الذاكرة المتقدة بتفاصيل المكان، فحين تسأل مجد الراوي: "هل أبحث لك عن بيت في رام الله، يجيبها: كنت أحبّ هذه المدينة لأنني درست بضع سنوات فيها، ولي فيها ذكريات شباب مبكّر"[2]. فالسارد في هذه الرواية سارد مشارك يتحدث "عن تجربة العودة التي يعيشها شخصياً، وهو مواطن فلسطيني عاش قبل عام ١٩٦٧ فترة من الزمن في مدينة رام الله"[3].

ومن الملاحظ أن المدينة ظهرت في روايات يخلف بأشكال عدّة، ففي الوقت الذي جاءت فيه مسرحاً لحوادث رواية (نجران تحت الصفر)، نجدها رمزاً للثورة في رواية (نشيد الحياة). وفي (بحيرة وراء الريح) ظهرت المدن الفلسطينية وهي تسقط الواحدة تلو الأخرى بأيدي الأعداء، وسقوطها يؤثر في المدن العربية المجاورة التي استقبلت جموع اللاجئين، فأقيمت على أراضيها المخيمات. ولكن المدينة في رواية (تلك الليلة الطويلة) جاءت بصورة مغايرة، فقد وردت في مخيلة الشخوص أحياناً، ومن خلال حوارهم في أحيان أخرى.

ولكنّ الحضور الأبرز للمدينة كان في رواية (نهر يستحم في البحيرة) إذ كانت مسرحاً للحوادث، ورمزاً لمعان كثيرة، وموضوعاً لحوار الشخوص، ومكاناً لأحلامهم، وذكرياتهم، وحقلاً خصباً لمقارناتهم.

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧.

(٣) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، (ط١)، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، ١٩٩٨، ص٣٦.

٢. القرية:

ارتبطت نشأة القرى بالمناطق الخصبة، حيث المجموعات الإنسانية المستقرة تزاول نشاطها الزراعي الذي تعتمد عليه في حياتها اليومية، فارتبطت لذلك بالأرض، التي هي مصدر رزق وأداة إنتاج، ومن هنا كانت القرية "هي التي تعيش للزراعة وعلى الزراعة"[١].

والأرض الفلسطينية أرض معطاء لذلك كثرت فيها القرى، وارتبط أهلها بها، وظهرت في "الرواية الفلسطينية مع اختلاف وجهات نظر الكتّاب تجاه هذا المكان باختلاف الزمن والموقع. وطرحت القرية الفلسطينية بأكثر من شكل، واتخذت أبعاداً عميقة في الرواية، لتؤكد الدور الحضاري الثوري الذي تمارسه في ساحة النضال الفلسطيني منذ بدأ الاستعمار حتى يومنا هذا"[٢]. وقد كان ظهور الريف في الرواية الفلسطينية بطريقتين مختلفتين: "الأولى قاتمة تعبر عن الحياة المعيشية لسكانه، والثانية مشرقة تمثل طبيعته الفاتنة حيناً، وطقوسه الاجتماعية الأليفة حيناً آخر"[٣].

فمن بين الروايات التي عُنيت بالقرية الفلسطينية خاصة رواية (أيام الحب والموت) لرشاد أبو شاور، ورواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني، فأبطال الرواية قرويون أبعدتهم النكبة خارج فلسطين. ونادراً ما نجد رواية فلسطينية ليس للقرية حضور فيها قلّ أو كثر. وفي روايات يخلف ثمة مزيج بين فضاء المدينة والقرية والمخيم، ولاسيما روايته الموسومة بالعنوان (بحيرة وراء الريح) لكن رواية تفاح المجانين أسبق منها لذا لابدّ من النظر فيها أولاً.

فحضور القرية في (تفاح المجانين) لم يكن مباشراً، أي أنها لم تكن مسرحاً لحوادثها، بل كان حضورها عبر ورود بعض مظاهرها الحياتية التي تجلت واضحة في أمور عدة، منها حبّ الأرض "فكل مظاهر التوحّد في حب الأرض ماثلة في الرواية، قد تكون

---

(١) غنيم، محمد أحمد، المدينة، دراسة في الانثروبولوجيا الحضرية، ص١٦٢.

(٢) عوض الله، مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية، (١٩٤٨-١٩٨٨)، ص٧٩.

(٣) الصالح، نضال، الأرض في الرواية العربية الفلسطينية (١٩٦٥-١٩٨٢)، ص١٩٥.

تكدّس الزحام في مساعدة مأزوم، أو الحفاظ على ألعابها الشعبية، وأمثالها المتوارثة التي تعكس طبيعة الأرض الزراعية"[1].

ومن هذه الأمثال ما ردّده بدر العنكبوت "إذا كان المشط بذرة، فإن بدر العنكبوت سنبلة، اسمع يامشط، عندما زرعك إبليس كان بدر العنكبوت في الكيس"[2]. وذكر الراوي ألعاباً شعبية عدة[3].

أما توّحد الناس واجتماعهم لمساعدة المأزوم فقد ظهر جليّاً عندما مرض (العم تحصيل دار) إذ قرّر والد الراوي "أن يداويه بواسطة الطب الشعبي، جاء الحلاّق الذي يداوي بواسطة العلق، ثم مُجبّر العظام الذي دهن جسم المريض بالزيت والكافور... وجاء... وجاء....، ثم قرر الوالد أن يداويه بنفسه بواسطة كاسات الهواء"[4]. وعندما توفي (العم تحصيل دار) تولى والد الراوي رعاية ابنه (بدر العنكبوت) "صار بدر العنكبوت واحداً من أسرتنا، وأصبح والدي والده، وأمي أمه، وخالي خاله"[5].

وكثيراً ما ورد ذكر القرية في هذه الرواية ولا سيما على لسان والد الراوي الذي ظلّ "يحكي عن فرسه الشقراء أيام البلاد وأوصافها ومزاياها، وذيوع صيتها في سمخ والعبيدية والحمّة وطبرية والنقب ووادي بيسان"[6].

فالقرية مازالت تعيش في ذاكرة والد الراوي، ولم ينسها على الرغم من سنوات اللجوء والبعد. فإن كان الوصول إليها في الواقع مستحيلاً فقد وصلها عبر ذكريات له

(١) عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩، ص٢٨٣.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص ٣٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١٨، ص٢٩، ص٥٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٧٢.

(٥) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٥.

فيها مع فرسه التي طالما تغنى بها" وعلى الحائط كانت فرس والدي التي ليست لها شبيه في سَمخ والعبيدية وطبرية وبيسان تمشي خبباً وتعدو مرخية شعرها الأشقر"[1].

" والأديب في الحقيقة لا يكتب عن المكان، بقدر ما يتأمل إدراكه الحسّي والوجداني، والمعرفي، وخبراته بمفردات المكان من خلال فعل الكتابة، وأبعاد المكان لديه، هي آخر حدود الذاكرة البصرية والسمعية واللمسية والحركية"[2]. فالذاكرة في هذه الرواية كانت تحمل الشخوص إلى قراهم عبر نداء خفيّ، كانوا يستجيبون إليه لأن علاقتهم بالأرض عميقة، فالشايب في رواية (نشيد الحياة) "يسمع من بعيد نداء الأرض. شيء حار دافئ يجعله ينصت ملياً لنداء الأرض. شيء يشبه رنين جرس الكبش الذي لا ينقطع في رأس راعي غنم متقاعد ذات ليلة صيفية"[3].

وفي هذه الرواية تبرز القرية من خلال ذاكرة الشايب الذي يتذكر أيام البلاد، ومظاهر الحياة في قريته "حكى عن الحراثة والفلاحة وزراعة الدّخان في يعبد، تذكّر ذلك، وحنّ إلى سيكارة من دخان يعبد الحامي... من دخان يعبد المندوري"[4]. ويسترسل في وصف شتلة التبغ والمراحل التي تمر بها. ويقف الشايب عند مظاهر الحياة في القرية،ويبين دور المرأة فيها" المرأة التي تستيقظ قبل صياح الديك، وتشتغل في الحقل، وتربي الدجاج في البيت، وتطبخ وتعجن وتخبز"[5].

ويتكرر ظهور القرية في هذه الرواية في أحاديث الشخوص الذين يتقنون رسم تفاصيل قراهم، والأعمال الزراعية التي يعرفونها "ومن بعيد يشتغل الفلاحون وعمّال

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٢) بسطاويس، رمضان، ثقافة المكان: الصمت والألم، (ط١)، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، دولة الإمارات العربية المتحدة، حكومة الشارقة، ١٩٩٦، ص ١٣٠.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٤٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٥) المرجع نفسه، ص٧١.

الزراعة، وثمة جرّار زراعي يحرث أثلامًا في مكان قريب، كأنه يعدّ التربة لموسم قادم، كأنه يوقظ باطن الأرض تمهيداً لزراعة صيفية ناجحة"[1].

فالشخوص وإن كانوا يعيشون في المخيم، فهم مازالوا يذكرون حياة القرية ومظاهرها ومفرداتها التي ترتبط بالزراعة، وهنا نُلاحظ ملمحاً خاصاً يتكرر في الرواية الفلسطينية وهو أن الكاتب لا يعتمد – في الغالب – على وصف الأمكنة حسب، وإنما يلجأ إلى نبش الذاكرة، لأن هذه الأمكنة، سواء أكانت قرية، أم مدينة، أم أي شيء آخر، تعيش في داخل النفس التي ما إن تجد الفرصة سانحة حتى تعود إلى ذلك المكان عبر سيال الذكريات.

وتتصدّر قرية (سمخ) عنوان الفصل الأول من رواية (بحيرة وراء الريح) التي تجري حوادثها على رقعة البلدة، وما يحيط بها، ويرسم الراوي صورة لهذه القرية، ويرصد نبضها، مراقباً تفاعل الشخوص مع البيئة بأدق التفاصيل من خلال المراوحة بين سمخ وقرى أخرى في مناطق متعددة في فلسطين.[2].

فقد تعددت الأمكنة وتداخلت: فمن سمخ، وبحيرة طبرية إلى القدس في فلسطين، ثم إلى دوما ودرعا وقدسية في سوريا، تلك المناطق التي مرّ بها المتطوعون العرب في طريقهم إلى فلسطين ليشاركوا إخوانهم أبناء فلسطين في الدفاع عن مدنهم وقراهم عام (١٩٤٨).

ولم يكن حضور قرية (سمخ) في هذه الرواية باعتبارها مكاناً لوقوع الحوادث فقط، بل كان حضورها طاغياً، موحياً يحمل إيماءات ومعاني كثيرة، وهذا الحضور انتشر عبر صفحات الرواية، إما بوصف محطة القطار فيها، او مطحنتها التي كان يأتيها الناس من القرى والمضارب القريبة لطحن حبوبهم، أو من خلال حركة الشخوص فيها، وممارستهم لطقوسهم المعتادة، (فالعمة حفيظة) "اعتادت أن تنصب (بيت الشعر) كل ربيع فوق تلة (الدوير) في موسم (التغريب)، موسم جمع السمن، والعسل، والكشك،

---

(١) المرجع نفسه، ص١٠٦.

(٢) الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، ص١١٢-١١٣.

والفريكة[1]. فالرواية تحتفي بالقرية (سمخ) من خلال الاهتمام بشخوصها، وبيوتها، وسكة حديدها، وحقولها، ومزروعاتها المختلفة، وحيواناتها الأليفة: من عجول وأبقار وكلاب، وغير الأليفة من ذئاب وضباع[2].

ويُلاحظ أن الراوي وقف طويلاً في هذه القرية، وخصّ مواسم جني المحاصيل بصور ولوحات جميلة توحي بالعيش الهانئ الذي كانت تنعم به القرية قبيل النكبة "فهناك فوق التلة، قريباً من النهر، وغير بعيد عن أشجار الدفلى، يقوم الرعاة بنصب بيت الشعر الأسود الكبير إيذاناً ببدء العمل في جني المحاصيل، وجمع العسل من الأجران، وخض اللبن، وإخراج الزبدة، وتحضير الكشك، والجميد، وجزّ الصوف"[3].

وقد كانت سمخ والقرى الأخرى مثل (المخيية) و (أم المصاري) و(طوباس) و(قباطية)و (جَبَع) و(زرْعين) و(المَنْسي) أمكنة تحركت فيها الشخوص وتابعت حياتها الطبيعية. وقد ركزّ الراوي على مظاهر الحياة في هذه القرى: من زراعة، وحصاد، فكانت الأجواء القروية طاغية على الرواية سواء أكان ذلك بمظاهر الحياة فيها أم بمفرداتها الخاصة، وتعبيراتها النابعة من البيئة، وهذا ما ستقف عليه الدراسة بالتفاصيل عند الحديث عن (اللغة والمكان).

ومن المظاهر التي تنماز بها القرية على الصعيد الإنساني التعاون بين سكانها، وهو شيء يعدّ من الملامح المميزة للريف "أيام الحصاد تأتيه (العونة) من كل الفلاحين"[4]. كما أن مشاهد الحياة التي رسمها الراوي تعبّر بصدق ودقة عن واقع الحياة، فقد عرضت الرواية صورتين متقابلتين للقرية: الصورة الأولى: تظهر فيها القرية، وهي تنعم بمواسم حصادها ورغد عيشها، والصورة الثانية: يظهر "الناس في سمخ لا يدرون ماذا يفعلون، إنهم في حالة انتظار.. ينتظرون قدوم المجهول، لم يعد ما يملأ فضاء البلدة بعد أن توقف صفير القطار القادم من حيفا والذاهب إلى درعا سوى القلق، لم يعد ثمة ما يوحي

---

(١) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٦٢.

(٢) أبو مطر، أحمد وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية،ص٢٢.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٦٢.

(٤) المرجع نفسه، ص١٤٣.

بالطمأنينة"[1]. فقد أعلنت اللجنة القومية حالة الاستنفار "وخرج المنادي إلى أطراف القرية يعلن لكل من يملك سلاحاً أنْ يحضر الاجتماع الذي تعقده اللجنة القومية في المساء، لم يكن ثمة نظام عسكري في البلدة"[2]. أما أحاديث أهل القرية، فقد أصبحت تدور حول هجوم صهيوني متوقَّع على القرية، فكانوا يشعرون بأنهم في حاجة إلى سلاح[3]. وحصل ما توقعوه من هجوم، انتهى بما انتهت إليه الحرب.

ولا ينسى الراوي دور المرأة في القرية، فـ (فطيمة) بعد أن أطعمت الدجاجات "وأغلقت عليها باب القن، تحولت إلى فرن الطابون فملأته بالوقود من العيدان وقطع الخشب، وأقراص الجلّة، وأشعلت النار، وكشفت الغطاء عن الوعاء الذي اختمر فيه العجين، وفاحت رائحته الطيبة"[4]. وهذا وصف لعمل المرأة في القرية كبير الدلالة على النمط المعيشي الذي يميز أهالي الريف عن المدن.

أما نجيب ابن قرية (سمخ) الذي كان في معسكر قريب من مدينة بيسان، فقد كانت قريته موضوع أحلامه وأشواقه، فقد "رأى فيما يرى النائم أنه يركب مهرة تشبه البراق، فهي تطير في السماء بأجنحة، قال لها طيري يا مباركة إلى سمخ"[5]. فقد كان نجيب يحن إلى قريته "ويتشوق إليها ويُمنّي النفس بزيارتها في أول إجازة يحصل عليها"[6].

ويصوّر الراوي قرية سمخ بعد أن سقطت مدينة طبرية، وخرج أهلها نحو سمخ مشياً على الأقدام. وتبدو الصورة قاتمة كئيبة لجموع بشرية تدفقت على القرية "كان البشر يتدفقون إلى سمخ بلا انقطاع، يُقبلون من وراء الدخان في سيل لا ينقطع يشاهدون من مشارف جسر (باب التم)، وهم يحملون أمتعتهم القليلة وسط بكاء الأطفال، ودموع

---

(1) المرجع نفسه، ص٧.

(2) المرجع نفسه، ص٢١٥.

(3) المرجع نفسه، ص١٤٧.

(4) المرجع نفسه، ص١٤٢.

(5) المرجع نفسه، ص١٦٤.

(6) المرجع نفسه، ص١٦١.

النساء، ويتوقفون لشرب الماء، أو تفقد الأبناء دون أن ينقطع العويل والصراخ"[1]. هذه الصورة الحزينة التي اعتمدت على الحركة والصوت كانت تشير إلى أهالي قرية سمخ بالذي سيلحق بهم وبالقرى الأخرى بعد وصف ما حلّ بأهل طبرية، فالوصف هنا يساهم في تقريب المكان من المتلقي ويكشف عن الكثير من العلاقات الفنية إلى جانب دوره في تجسيد المكان واستنطاقه عما يحمله من رؤى وأفكار[2].

فقد تحدث نجيب "عن المشاعر التي كانت تنتابه وهو يستمع إلى أخبار سقوط طبرية ثم سقوط سمخ، وسقوط المدن والقرى الأخرى"[3].

وفي رواية (نهر يستحم في بحيرة) تحتل (سمخ) مركز الحوادث، فهي القرية التي تحمل الراوي عناء السفر والرحلة من أجل زيارتها. فمن بداية الرواية يعرب عن رغبته في زيارة قريته "أريد أن أذهب لرؤية سمخ"[4]. فقد تحمل الكثير من أجل الوصول إليها "لقد تعذّبت ثلاثين عاماً من أجل أن أعود إليها وأركع فوق ترابها، وأتمرغ عند شاطئها، وأقبل الأرض التي مشت عليها أقدام والدي الشيخ حسين وعمتي حفيظة، وخالي عبد الكريم الحمد"[5]. ولكن هذه العودة "لم تكن على شاكلة الحلم، كانت عودة جريحة بحلم مكسور"[6].

"لقد عاد يحيى إلى الوطن إثر اتفاقات (أوسلو) وفي الوطن كتب نصه متمثلاً تجربة العودة وزيارة قريته سمخ التي تقع قرب بحيرة طبرية، وكان قد غادرها طفلاً صغيراً (١٩٤٨)، ولكنه من خلال قصص الكبار عنها، حنّ إليها حنيناً جارفاً، وخلق لها في

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٣٣.

(٢) طبنجة، كرم خليل، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢، ص٢٢١.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٦٦.

(٤) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٤١.

(٦) عبد القادر، محمد، في رواية يحيى يخلف نهر يستحم في البحيرة "منظار أونودو.. لا يرى جودو" مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، السنة الرابعة، العدد١٦، دار الشروق، ١٩٩٧، ص٥٥.

الذاكرة صورة بهية"[1]. ولكن حين وصل الراوي قريته تعجّب مما رأى، رأى مشاهد لم يكن يتوقعها "أسوار بيوت تغطيها أغصان خضراء وزهور فاقعة الألوان"[2]. أما صورة القرية التي يعرفها فـ "لم يكن ثمة ما يمكن رؤيته من هذه البلدة التي اختفت سوى التراب الذي أقف فوقه، تراب وحصى ناعم"[3]. ولكن هذا التراب هو الذي يعنيه، لذلك انحنى وملأ كفه منه وشعر برغبة بالبكاء، فقد اختفت الملامح التي يعرفها للقرية مثل مقاهي القش، وأحمد الملا (السقّاء) الذي كان يحمل الماء إلى البيوت، وصفارة منصور التي كانت تعلن وصول قطار أو رحيل آخر[4]. أما اسمها فقد أصبح "تسيمخ" وهذا الاسم كان يتردد على ألسنة الشخوص الإسرائيليين مثل (يائيل) نادلة المقهى، وهي تسأل الراوي ورفيقيه مجد والسيد أكرم عما إذا كانوا قد استمتعوا بوقتهم على شاطئ تسيمخ[5]. وهذا يشير إلى عملية التهويد التي أخضع بها المحتل الأراضي الفلسطينية.

وأمام هذه المشاهد نجد الراوي "لا يستوعب ما رأى يوم زار سمخ، ويصاب بالدهشة يوم يزور القرية بصحبة الفتاة المقدسية مجد، والفلسطيني المغترب الذي يقيم في أمريكا _ السيد أكرم _ ويعود الثلاثة بعد أن ينفقوا يومين في طبرية ونفوسهم ممتلئة بمشاعر المرارة والخيبة"[6]. فقد رأوا الحقيقة وهي "أن سمخ لا تزال بعيدة"[7].

ومع التركيز الشديد على قرية (سمخ) إلا أن الراوي بدا عارفاً بالقرى الكثيرة مثل المسمية، المخيزن، وادي الصرار، خربة بيت قار[8]. وقرية العوجا[9].

---

(١) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاول البدايات إلى خيبة النهايات، ص١٤.

(٢) يخلف يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص ٧٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨١.

(٥) المرجع نفسه، ص ١١٤.

(٦) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص١٤.

(٧) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١١.

(٨) المرجع نفسه، ص٣٥.

(٩) المرجع نفسه، ص٤٦.

أما قرية المشهد فتولى السيد أكرم الحديث عنها، وعن تاريخها وسبب تسميتها بهذا الإسم، وذلك "لأن صلاح الدين الأيوبي ألقى من ذلك المكان نظرة على ساحة المعركة، معركة حطين، ألقى نظرة على المشهد كله، ولذلك بنوا في ذلك المكان قرية أطلقوا عليها إسم المشهد"[1]. وفي هذا إشارة إلى أن هذه القرية شاهد على حدث تاريخي مهم، وفيه إيماءة إلى أن وجود الغزاة وُجودٌ عابر، مما يؤدي إلى ربط الحاضر المؤلم بالماضي المجيد.

لقد برز ارتباط الشخوص بقراهم في هذه الرواية بوضوح، مما يدل على عمق هذه العلاقة التي تصل بهم حد التضحية بحياتهم من أجلها، ومن أجل أن يُدفنوا فيها، فعبد الكريم الحمد - خال الراوي - عاد بعد الهجرة، وبعد أن أضنته الغربة، عاد إلى سمخ ليموت فيها[2].

٣. المخيم:

تجمع سكني مكتظ، يحمل هوية خاصة، ويعيش تناقضات كثيرة، فرض على الفلسطيني الإقامة فيه بعد تهجيره من وطنه عام (١٩٤٨)، فأصبح مكاناً خاصاً به، وغدا البؤس الذي أوجدته النكبة، وحياة المخيم، سبباً من أسباب تثبيت حلم العودة الى الوطن السليب، والتمسك به، فأيقن الفلسطيني "بأن تحركه خارج حدود الميخم يجب أن يكون باتجاه الوطن المفقود الذي يتمدد داخله، ويكبر بمرور الأيام، فقد خلقت ظروف المخيم ومعاناته إنساناً قادراً على المواجهة"[3]. رافضاً المخيم كوطن ثابت أو وطن بديل لذا "فإن المخيم ظاهرة مكانية لا يمكن دراستها بمعزل عن الإنسان نتيجة لجدلية العلاقة بين المخيم وساكنيه، ولكن لا نستطيع تجاوز البعد الفيزيقي للمخيم والظواهر المادية المكونة لهذا الوجود"[4].

---

(١) المرجع نفسه، ص١٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٣) عوض الله، مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٨٨)، ص٦٦.

(٤) عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، قصص الانتفاضة في فلسطين المحتلة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٤، ص١٢٣.

وتشترك المخيمات كلها، على اختلاف أماكن وجودها، في تجسيد صورة الاغتراب، والقهر، والألم، والشقاء، الذي يعاني منها الفلسطيني بعد أن سرق العدو أرضه، وشرده في المنافي المتعددة، وحاول طمس هويته، لكنه لم يتمكن من كسر إرادة التحدي والصمود لدى هذا الإنسان الذي حوّل مخيمات الذل، والقهر، إلى قواعد تنطلق منها المقاومة، وتؤرق مضاجع العدو. "وقد قدمّت هذه المخيمات إلى الثورة الفلسطينية، وما تزال تقدم خيرة المناضلين الوطنيين، لذا حاولت (إسرائيل) منذ احتلال فلسطين القضاءَ على هذا القسم من الشعب الفلسطيني، لأن تجمعه في هذه المخيمات على حدود فلسطين يَقُض مضجع العدو الذي سعى إلى إلغاء الهوية الفلسطينية، وإلى تذويب الفلسطينيين في المجتمعات الخارجية التي يعيشون فيها، بحيث تمتصهم تلك المجتمعات، كأفراد، ويرتبطون بها، وبمصالحهم الشخصية فيها"[1].

ويظل المخيم بالنسبة للفلسطيني "مكاناً قسرياً للعيش المؤقت فقط، وتذكاراً بالشتات، على أنه من جهة أخرى يغدو الملاذ الأخير الذي لابد من التكيّف معه، وهكذا، فكما أن المكان يقمع وعي الإنسان، فإن الإنسان بدوره يقمع غربة المكان، وقسوته وفق هذه العلاقة تتواتر تفاصيل المكان، راسمةً تلك الجغرافية الخاصة بالمخيم: عزلته.. قسوته.. غموضه.. والحاجة إليه في آن"[2].

وبعد أن تشكّل المخيم في الواقع المعيش، وأصبح ظاهرة مكانية جديدة فرضتها نتائج النكبة من تهجير ولجوء، انتقلت هذه الظاهرة إلى الأدب، وأصبحت مكاناً بارزاً في الأعمال الروائية التي كان الفلسطيني ومأساته مادتها الحكائية[3].

---

(١) مرعشلي، أحمد وآخرون، الموسوعة الفلسطينية، (ط١)، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، ١٩٨٤، القسم العام، المجلد الثالث، ص ٣٧٨، ٣٧٩.

(٢) عبد الخالق، غسان إسماعيل، الزمان، المكان، النص، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة في الأردن ١٩٨٠-١٩٩٠، دار الينابيع للنشر والتوزيع والإعلان، عمان ١٩٩٣، ص٥٩.

(٣)للمزيد عن المخيم وحياة اللجوء والتشرد، وانعكاسها على الأعمال الروائية، يُنظر أبو مطر، أحمد الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠-١٩٧٥ دار الحرية للطبع، بغداد، ١٩٨٠، ص٨٨-١١٥.

والمخيم في روايات يخلف ليس مجرد مكان تقع فيه الحوادث، أو تعيش فيه الشخوص، ولكنه حياة متكاملة بذاتها، حياة لها خصوصيتها وأسرارها وخوافيها فقد استطاع المخيم أن يصوغ شخصية ساكنيه، يحدّد لهم نمط حياتهم، ويشكّل علاقاتهم، ويضبط هذه العلاقات وَفْقاً لعرف اجتماعي خاص، وهذا يبدو جليّاً في روايتي (تفاح المجانين) و (نشيد الحياة) لكن رواية (نجران تحت الصخر) لا تخلو من إشارات إلى المخيم. فقد جاء المخيم في هذه الرواية على هيئة صورة في الذاكرة، لأن الفلسطيني حمل هذه الصورة معه أينما ارتحل، وحيثما حلّ، فبيوت الصفيح في مدينة نجران ذكّرت الراوي بالبيوت التي يعيش فيها الفلسطينيون في مخيمات اللجوء "هناك، حيث الزمن العربي ينتمي إلى القرون الوسطى، وحيث بيوت التنك وسعف النخيل تشبه بيوت التنك في الكرنتينا، وحيث قسمات الإنسان العربي هي القسمات نفسها للإنسان في صبرا وشاتيلا، ومخيم اليرموك"[1].

ومن خلال الذاكرة أيضاً يُطلّ علينا المخيم ليلقي بدلالاته العميقة التي توحي بسوء أحواله، وأحوال ساكنيه، وما يتعرّضون له من إيذاء وظلم، وليؤكد حضوره في الرواية الفلسطينية، وعمق أثره في شخوصها، فالراوي في نجران يقضي معظم سهراته مع بعض المدرسين في "مطعم رأفت"، ولا يفوته أن يقول إن رأفت "ذاك الشاب الفلسطيني الذي فقد إحدى عينيه في أثناء العدوان الثلاثي عام (٥٦) عندما كان صبيّاً يقطن مخيم الشاطئ في غزة"[2].

أما في رواية (تفاح المجانين) فيشكل المخيم بُعداً مكانياً واضح الأثر، فقد كان (مخيم إربد) في الأردن هو المكان الذي وقعت فيه الحوادث، ومع أن المخيم الفلسطيني ظاهرة بارزة في التجمع البشري الأردني، ومع كثرة هذا التجمع (المخيم) وخصوصيته في الأردن إلا "أننا لم نجد له تمثيلاً روائياً إلا في عدد قليل من الروايات"[3]. منها رواية (تفاح

---

(١) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٩.

(٣) رضوان، عبدالله، الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، (ط١)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩، ص٢٦.

الجانين)، فقد صوّرت هذه الرواية واقع المخيم "وظروف النكبة والحياة الاجتماعية والنفسية التي عاشها اللاجئ الفلسطيني"[1] في إحدى الحارات الشعبية في المخيم. ففي المخيم عاشت الشخصية في صراع دائم بين المتناقضات، فهي ترفض بطاقة الإعاشة، ثم تطلبها بإلحاح تحت ضغط الظروف الاقتصادية الصعبة، تبيع العملة الفلسطينية، وتحتفظ ببعضها للذكرى، عاشت قلقة، حائرة، خائفة من المستقبل، تحلم بالعودة التي طال انتظارها وهي ما تزال تعيش في المخيم "واقع اللجوء والشتات، ومرارته من فقر، وقمع، واضطهاد، وملاحقة للفدائيين، عاش اللاجئون في المخيمات بعد أن كانوا يعيشون في مدنهم وقراهم، ولوحقوا من الأنظمة العربية التي أوحت لهم عام (١٩٤٨) بأنها ستعيدهم إلى ديارهم خلال أسبوع"[2].

لكن الإقامة في المخيم تطول، والشعور بالضعف يتحكم في بعض النفوس، ومنها الطفل (بدر العنكبوت) الذي يحاول أن يبحث عن سرّ القوة، لأنه يكره الضعف "بدر العنكبوت كان يكره الضعف على الرغم من أنه ضعيف"[3]. فيجد سرّ القوة في تفاح الجانين، فيجربه على الحمار (طريف) يطعمه فيصير قوياً، ثم يتجه إلى تجربته بنفسه، ويقنع صديقه الراوي أن يجرب معه، فيأكلا منه، ويشعرا بالقوة فعلاً "ها قد أصبحتُ قوياً... قال بدر العنكبوت"[4]. ولكن لم يلبثا أن اكتشفا أنها قوة مؤقتة لا تلبث حتى تزول "وقبل الغروب جاء والدي ومعه بعض الرجال يبحثون عنا، لم نستطع الهرب، الحقيقة أننا حاولنا، إلا أن قوانا كانت قد خارت تماماً"[5].

لقد نجح يخلف في تصوير واقع الأطفال في المخيم، وكشف لنا عن حالة البؤس والفقر التي يحياها الطفل الفلسطيني في المخيم، فصوّر بدر العنكبوت – أحد أطفال

---

(١) شوملي، قسطندي، الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطين، (ط١)، دار العودة للدراسات، القدس، ١٩٩٠، ص٣٤٦.

(٢) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص٤١.

(٣) يخلف، يحيى، تفاح الجانين، ص٣٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٥) المرجع نفسه، ص٥٠.

المخيم– أصدق شاهد على حال أطفال المخيم، لأنه حين ذهب إلى المدرسة كان "شاحب الوجه متسخ الثياب"[1]، ولما دخلت المعلمة (الست أنجيل) وبيدها المسطرة وتقول "تفتيش... تفتيش على المحارم.. تفتيش على الأظافر.. تفتيش على شعر الرأس.. تفتيش على الوظائف، كان بدر العنكبوت بلا منديل، ومتسخ الرأس والأظافر، ولم يكن يحمل حقيبة كتبه"[2].

وأما صديقه –الراوي– فلم يكن أفضل حالاً، فقد تجلّى ادراكه لواقعه وواقع صديقه بقوله: "ولم يعد لدى الوالدة أساور ترهنها أو فرشات صوف تبيعها، وأخذت الرُقع تزداد فوق سراويلنا، وفي ذلك الشتاء تسلّم بدر العنكبوت بطانية من إحدى الجمعيات الخيرية، ففصّلها له العم (تحصيل دار) معطفاً، وقد أصبح موضع تندر أولاد الحارات المجاورة، كما أن منظر بدر العنكبوت صار محزناً وهو ينوء تحت ثقل ذلك المعطف من الخيش أو اللباد الذي يشبه البردَعة"[3].

وعلى الرغم من الواقع المرير في المخيم، وحالة الضعف، والفقر التي يعانيها ساكنوه، صغاراً و كباراً، إلا أن قدوم الخال (عمران) إلى المخيم أحدث "تحولاً في جيل الأبناء، فقد قبضوا على سرّ القوة وآمنوا بالكفاح المسلح"[4].

فعودة (الخال عمران) أحيت الأمل لدى سكان المخيم، لا سيما بدر العنكبوت الذي يحرص على اكتشاف سرّ القوة، فيراه في الفدائي (عمران) القادم من سجن الاحتلال بواسطة الصليب الأحمر الدولي، لكن عمران يترك المخيم ويعود "مثلما تعود الطيور إلى أعشاشها"[5].

---

(١) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٤.

(٤) القاضي، إيمان، البطل في الرواية العربية الفلسطينية (١٩٦٥–١٩٩٠) رسالة ماجستير ، جامعة دمشق، ١٩٩٥، ص٢٧٦.

(٥) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٩٧.

هذه العودة جعلت (المشط) أحد شخوص الرواية يحدّث نفسه "ولعله قال ما معناه إن شجرة القوة والعظمة تزهر الآن هناك .... إنه سيذهب ذات يوم إلى هناك، إلى وطننا المحتل"[1]. فأبناء المخيم يدركون أن العودة سوف تكون إلى هناك، إلى وطننا المحتل. والعودة بالنسبة لهم تمثل الخلاص من المخيم. وهذا الموقف ليس غريباً لأن علاقة الشخوص بالمكان – المخيم – عدائية، فهو لا يشكل وطناً لها [2]. بل مأوى مؤقتاً، ومجتمعاً "للهاربين من الموت والمصرين على الحياة، والباحثين عن العلاقات السرية التي تصوغ الوجود الجمعي وتهيء مجتمع الرواية لدور قادم"[3].

ويظهر المخيم في الرواية الفلسطينية بصور متقاربة يجمع بينها الفقر، والبؤس، والمرض، والقهر، ولكن هذه الصورة ما تلبث أن تذوب في أخرى جميلة هي صورة المحور الأول الذي تنطلق منه الثورة الفلسطينية في مواجهة الاحتلال الصهيوني الذي يعمل باستمرار على تغييب الشخصية المتشبثة بأرضها، ومحوها من الوجود، وهذه الصورة للمخيم تتراءى بوضوح في رواية (نشيد الحياة)، فمخيم الدامور الواقع "بين بيروت وصيداً [4]. هو ساحة حوادثها، فقد اختلفت صورة المخيم بعد أن أصبح منطلقاً للنضال ضد العدو، مكاناً ينطلق منه الثوار، فبعد أن كان مكاناً للجوع، والقهر، غدا صانعاً للمقاومة، و إذا كان "مجتمع المخيم هو أحد صنّاع الثورة، فإن الثورة كانت قادرة على صناعة هذا المجتمع، صناعة ترقى به إلى مستواها كثورة، ذات مضمون اجتماعي، تحرري، وهذا هو مصدر قوتها الأساسي، إي أنها لم تهمل هذا المجتمع" [5]. فكانت لهذا المجتمع خصوصية اتضحت في النماذج الإنسانية المقدمة في الرواية كشخوص، وفي مواقفها الاجتماعية، وفي آرائها وأفكارها، وفي إدراكها لحقيقة المكان الذي تحيا فيه "وهذا المخيم

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٨.

(٢) الأزرعي، سليمان، فلسطين في الرواية الأردنية، ص١١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٨.

(٤) دراج، فيصل، بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية، ص٦٢.

(٥) الربيعي، فاضل، السؤال الآخر، ص٤٢.

طيّب القلب، حنون... أليف، لايعرف الفرح كثيراً، جدار الفرح تآكل وتداعى"[1].
وعلى الرغم من ذلك يرى (شط البحر) -أحد شخوص الرواية- أن سكان المخيم" يسعون للرزق، يسمع صهيل الخيول.. هديل الحمام.. ويُبصر نظرتهم للسماء، يُبصر هذا التوكل، ورضا الوالدين، وانتظار الفَرَج"[2]. وعندما كان يشعر "بالتعب الصعب والعطش الصعب ترضيه طيبة أهل المخيم"[3] الذين تعلّقت آمالهم بالثورة، فتحملوا صعوبة الحياة فيه منتظرين الفرج. و"قبل أن ينتصف الليل ينام الناس في المخيم، تخلو الشوارع، وتغلق الأبواب والنوافذ على الآلام الصغيرة أو احتمال الفرج أو الخوف من المجهول، ولكنهم على كل حال ما زالوا ينتظرون المعجزة التي ستأتي بها الثورة"[4].

هذا هو حال مخيم الدامور الذي يعيش سكانه حالة الترقب والتوتر، يبحثون عن وضع أفضل. فالرواية ركزت على المخيم الفلسطيني من" زاويته الثورية، الحيّة، الواقعية، لتحدّق بعمق أكثر في الثورة،كما هي في الواقع، لا في الخيالات الرومانتيكية أو الخطاب السياسي. إننا، في الرواية، ومنذ البداية سنكون وجهاً لوجه مع الثورة ومع مجتمع الثورة"[5]. وهذا المجتمع الذي عاش حالة الاستنفار، والاستعداد في أثناء القصف الإسرائيلي، وشكّل قاعدة انطلق منها الثوّار لمواجهة العدو، تصور الرواية "أوضاع هذا المجتمع في مخيم الدامور قبيل اجتياح قوات الاحتلال ١٩٨٢ وأثناءه، وترصد أجواء الانتظار والقلق والترقب والحذر، وما يهدد الثورة"[6] في مرحلة حرجة من تاريخها. وقد استطاع الكاتب أن يرسم صورة للمخيم من خلال رصده لحركة الشخوص، وأفعالهم، المرتبطة بالمكان، وحركتهم الدائبة في مخيم الثورة، فتمكّن من تقديم المخيم في "مشهد مُشبع بالديناميـة

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٨٢.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٥) الربيعي، فاضل، السؤال الآخر، ص٤١.

(٦) الشامي، حسّان رشاد، المرأة في الرواية الفلسطينية، رسالة دكتوراة ، جامعة تشرين، اللاذقية، ١٩٩٧، ص١٣١.

والحركة، ولا شك في أن هذا المشهد لا ينفك يتكرر مرات ومرات في حياة الإنسان، ويكتسب جمالياته من خلال تشابك جدلية الخارج والداخل"[1]. الخارج يتمثل بقصف العدو للمخيم بمدافعه وطائراته، والداخل يتمثل بأبناء المخيم الذين يحبون الحياة فيتولون الدفاع عنه "فالحياة عندهم غالية ومقدسة، الحياة بكل أشكالها ومظاهرها من إنسان وحيوان ونبات، وما يحيط بهؤلاء من مظاهر طبيعية، بحر زاخر متقلب بجنون حيناً، وساج هادئ حيناً آخر"[2]. فسكان المخيم يستأنفون حياتهم بعد توقف الطائرات عن القصف فنرى زليخة وقد "خرجت تسأل عما يحدث ..كانت الشوارع خالية، لاصوت ولاأحد، تمر قطة أو يمر كلب ضال. وبين فترة وأخرى يمر أحد الرجال المسلحين. من شارع إلى شارع، المحلات أغلقت أبوابها، وحرس المكاتب يجلسون على الكراسي، ولا يذرعون الرصيف كأنما أدركهم السأم"[3]. فالرواية "تسجّل التفاصيل اليومية وتتعامل مع العادي والبسيط لتشكل همّها ومستقبلها"[4]. وهي حين تتحدث عن واقع الثورة لا تجرد الرواية من الدفء الإنساني، ورائحة الحياة ودفء أنفاسها، فالكاتب يطرح واقع المقاومة الفلسطينية في مخيم الدامور طَرْحَهُ لفعل يومي متكرر يصف فيه هموم هذا المخيم،وحياته البسيطة، وأحاديثه الدافئة بعيداً عن حرفية الواقع، وعن تمجيد البطولة الزائف.

لقد تصدّر المخيم في هذه الرواية دور البطولة، لأنه تولى حماية المقاتلين وذويهم، فحين وصفه الرواي، وصفه من خلال الشخوص التي احتمت به لأنه كان يشكّل موقعاً وقاعدة مهمة للثورة وأبطالها. ولم يُعنَ كثيراً بوصف تفاصيل المكان: بنائه، وأشكال غرفه، وشوارعه، بل جاء اهتمامه مركّزاً عليه كمكان فاعل متحرك، يوحي بأنه ملاذ

(١) حسين، خالد حسين، المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخرّاط نموذجاً، (١٩٨٠-١٩٩٧) رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، ١٩٩٨- ١٩٩٩، ص١٩٦.

(٢) الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، (ط١)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٣٥,٢٣٦.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٤٢.

(٤) صالح، فخري، القصة الفلسطينية في الأراضي المحتلة، (ط١)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص٤٠.

الثورة[1]. وهذا فيه إشارة إلى أن الثورة تنطلق من المكان المؤقت -المخيم- في رحلة صعبة للوصول إلى المكان الأصلي.

وإذا كان مخيم الدامور هو المكان الذي وقعت فيه حوادث هذه الرواية، فإن مخيمات أخرى كان لها حضور أيضاً، مثل مخيم(عين الحلوة) الذي قدمت منه المرأة مع طفلها تسأل عن زوجها الذي دُفن في مخيم الدامور. وفي حديث هذه المرأة ما يدل على رحلة عذاب تنقلت بها من مخيم إلى آخر "بعد خروجنا من تل الزعتر فقد زوجي مورد رزقه، كان يشتغل في أحد المقالع، وبعد تل الزعتر جئنا إلى الدامور، ثم انتقلنا من الدامور إلى عين الحلوة... في عين الحلوة صرنا نعيش على الكفاف"[2]. وهذه الحال تظهر أيضاً عندما يسأل حمزة الطفل "كيف تعيشون في عين الحلوة؟ أمي تشتغل في البساتين.. تقطف الليمون والمندلينا"[3].

فحال المخيمات واحدة، ومعاناة سكّانها متشابهة، ولا سيما في زمن الاجتياح الإسرائيلي إذ الخطر يحيط بها جميعاً. "قالت إنها تريد أن تعود إلى عين الحلوة، ويتعين عليها أن تعود أثناء النهار، لأن الطريق غير مأمونة ليلاً"[4].

ولم يكن مخيم الدامور وحده معقلاً للثورة، بل كانت مخيمات لبنان كلها معاقل للثورة، يظهر هذا عندما كان الشايب يحدّث نفسه "ولكن منذ أن جئت تل الزعتر أصبحت الثورة أسرتي، صار الشباب أهلي وعشيرتي... صارت البارودة تؤنس روحي"[5]. فبالإضافة إلى مخيم الدامور، ومخيم تل الزعتر، ومخيم عين الحلوة، ظهر مخيم الرشيدية، فكلها كانت مستهدفة من قبل العدو: "دخلت جيوشهم ووصلت ضواحي

---

(١) عبد الهادي، فيحاء، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية،ص٢١٧.

(٢) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٢٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٨٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٧٢.

صور ومخيم الرشيدية"[1]. و"القتال ضار على مداخل البرج الشمالي ومخيم البص"[2]. و "ذهبوا إلى مخيم صبرا ليكونوا بالقرب من المستشفى"[3].

إشارات كثيرة موزّعة بين صفحات الرواية تحمل صوراً متقاربة للمخيمات الفلسطينية في لبنان، وماتتعرض له من اعتداءات "عزّ الناس منذ مجزرة تل الزعتر، عزّ النعاس، وما شقشقت الشمس ولا أضاء قمر في القلب"[4]. لذا كان للمخيم دور كبير إذ "بدأت عملية إعادة إنتاج الذات الفلسطينية.. وعلّمها الفقر والأحوال السيئة، والنكسات المتلاحقة، والخيانات المتكررة، ألا تعتمد إلا على نفسها، وأن الطريق إلى فلسطين يتم عبرها.. وأن عليها أن تضحي بدمائها من أجل العودة"[5].

وإذا كانت الروايات التي تحدثت عما بعد النكبة قد سلّطت الأضواء على حياة المخيم ومعاناة سكانه، ودوره في تشكيل الثورة ورجالها، فإن رواية (بحيرة وراء الريح) تنتهي وتقف في أول محطة من محطات اللجوء، فأحداثها وقعت قُبيل النكبة، وأغلقت عند وقوع النكبة وابتداء رحلة اللجوء والشتات، لذلك لا نجد حضوراً للمخيم، لأنه لم يكن قد تشكّل بعد بوصفه مكاناً جديداً خاصاً بالفلسطيني الذي شُرِّد عن وطنه عام النكبة، وسكن المخيّمات الموزّعة في الضفة الغربية وقطاع غزة، وفي الدول العربية. فهذه هي الرواية الوحيدة من روايات (يحيى يخلف) الست التي لم يكن للمخيم فيها دور، ولا حتى مجرد ذكر.

ولم يكن للمخيم دور في مجرى حوادث (تلك الليلة الطويلة) لأن مكانها كان محصوراً بين الصحراء الليبية وغرفة العمليات في (السارة)، فهي رواية تسجيلية لم يكن

---

(١) المرجع نفسه، ص١٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٥٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١٤٣.

(٤) المرجع نفسه، ص١٧.

(٥) زين الدين، أمل، وياسيل، جوزف، تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، (ط١)، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٠، ص١٦٦.

للكاتب "دور في اختيار الأماكن"[1]. لكنّ المخيم ظهر فيها من خلال ذاكرة (الرئيس أبو عمار) "الذي كان يجلس في الطائرة بعد سقوطها في الصحراء، فقد تذكّر اللحظات العصيبة التي واجه فيها أبناء شعبه الموت في تل الزعتر، وصبرا وشاتيلا، وبرج البراجنة، والدامور"[2].

فالمكان الصحراوي بقسوته أنعش ذكريات عاش تفاصيلها الفلسطيني في المخيمات الكثيرة، فخليل – أحد شخوص الرواية – كان في الوقت نفسه يفكّر بزوجه وبناته الثلاث اللاتي أرسلهن بسبب ظروف العمل الصعبة "للعيش مع أهله في مخيم صبرا ببيروت"[3].

لقد كان سقوط الطائرة حدثاً شغل أرجاء المعمورة بما فيها المخيمات الفلسطينية، مما يؤكد رمزية الطائرة للقضية الفلسطينية "سمع – المقصود أبو عمار– كلمات قليلة عن الليلة الطويلة التي ظل فيها الناس عبر أرجاء المعمورة يتابعون أخبار الطائرة بقلق، وقال لنفسه: إن ذلك يبرز المكانة الكبيرة لقضية شعبه في الضمير الإنساني"[4]. بالإضافة إلى مكانتها عند الفلسطينين، فقد نقل مرافقوه "ما سمعوه من المذياع عن صدى الحادث في الوطن المحتل وفي المخيمات، وفي كل مكان"[5].

أما حضور (المخيم) في رواية (نهر يستحم في البحيرة) فكان عندما وصل الراوي إلى غزة، وأمضى وقتاً بالتجول وزار مخيم الشاطئ، ومخيم جباليا[6]، فكما انتشرت المخيمات في المنافي المتعددة فقد انتشرت في الأراضي المحتلة، وقطاع غزة.

وهناك دور لمخيم (النصيرات) الذي كان يتردد عليه الضابط الهندي (كارانج) الذي كان يحب الفلسطينيين ويتعاطف مع قضيتهم "فيلعب مع الأولاد كرة القدم، ثم

---

(١) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص٣٥.

(٢) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٣.

(٤) المرجع نفسه، ص١٥٩.

(٥) المرجع نفسه، ص١٦٤.

(٦) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص ١٨، ١٩.

يذهب إلى بيوت الناس في مخيم النصيرات ليشرب الشاي، ويجلس في مقاهي القش يلعب الورق مع العمال"[1]. فكان لهذا المخيم وأهله دور حين طالبوا بدفن جثمان الهندي على طريقتهم بدلاً من إحراقه حسب العقيدة الهندوسية، لأنهم يعتقدون بأن إشعال النار في الجسد لا يكون إلا لأصحاب الخطايا ويكون ذلك في الدار الآخرة[2]. أما (كارانج) فهو نقي ونظيف وطاهر فيستحق أن يوارى جثمانه التراب "فأهالي المخيم البسطاء الطيبون يعترضون على عملية إحراقه... أهالي المخيم البسطاء يذرفون الدموع.. إنه يستحق أن يوارى جثمانه التراب، تراب فلسطين، وأن يغفو بهدوء كما تغفو حبة القمح في باطن الأرض"[3].

يلاحظ عند دراسة المخيم في روايات يحيى يخلف أنه ينظر إلى المخيم نظرة واقعية، ويقدم صورة قاسية لكنها حقيقية للمخيم، إذ ترتبط بالفقر والجوع، وانتظار ما تجود به وكالة الغوث، كما ظهر في رواية (تفاح المجانين) أو ترسم الصورة قساوة الظروف الطبيعية، فلا يرحم المطر اللاجئين، "ويغرقهم في الطين والوحل الطبيعيين فضلاً عن غرقهم بالوحل والطين اللذين رشتهم بهما الهزائم والنكبات والخيانات على وجوههم"[4]. كما يتضح في رواية (نشيد الحياة).

ويظل المخيم بصفة عامة مكاناً مهماً في روايات يخلف إذ تفاعلت الشخوص معه بعلاقة جدلية أكثر من مجرد كونه مكاناً مؤقتاً للإقامة، فقد غدا رمزاً للوجود الفلسطيني، ومركزاً انطلقت منه المقاومة التي أعادت صياغة الشخوص، وعملت على تجميع الإمكانات، والطاقات، لتحقيق أمل العودة.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠.

(٣) المرجع نفسه ص ٣٠.

(٤) زين الدين، أمل، باسيل، جوزف، تطوّر الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، ص١٠٩.

٤. الصحراء:

تعدّ الصحراء من الأماكن المفتوحة والممتدة التي تحمل دلالات كثيرة في الأعمال الروائية، وقد شغلت حيزاً في روايات غسان كنفاني، وعبد الرحمن منيف، وإبراهيم الكوني. وفي روايات يحيى يخلف تفاوت دورها تفاوتاً ملحوظاً، ففي الوقت الذي نجدها مكاناً رئيساً لحوادث رواية (تلك الليلة الطويلة) نجد دورها عارضاً بسيطاً في روايات أخرى، وقد لا يكون لها دور مطلقاً كما في (نهر يستحمّ في البحيرة) فلم تشكّل مكاناً لحدث أو رمزاً لمعنى فيها.

ففي رواية (نجران تحت الصفر) كان حضورها على شكل وصف مختصر جاء في أكثر من موقع "ارتطمت العجلات بأرضية المدرج ومن وراء زجاج النافذة، كانت الصحراء والنباتات الشوكية والفضاء المدهش، والطائرة تمشي تحت شمس ساطعة، وتنكمش تحتها الأشياء والأكواخ والكائنات الزاحفة"[1]. فهذا الوصف لم يكن مقصوداً لذاته بل ليكشف عن الحالة النفسية التي كان عليها الراوي وصديقه (كمال الغزاوي) عندما هبطت بهما الطائرة في نجران، وما اعتراهما من مشاعر الغربة، والضيق، والإحساس بالمكان، وما يجري به من لحظة وصولهما إليه "السراب المعتق مازال يطفو فوق هذه الأرض العربية، وفي باطنها يفور الزيت ويغلي، وينتظر لحظة الانبجاس!!"[2].

ويقتصر اهتمام الكاتب بالصحراء في (تفاح المجانين) على الإشارة لمكان اجتازه الخال عمران قبل أن يُقبض عليه في أثناء قدومه من قطاع غزة، ويودَع في السجن الإسرائيلي لأنه كان فدائياً "قطع الصحراء بليلتين ومعه رشاش وسكين حادة، ينصب الكمائن لأفراد العدو وينتقل من قرية لقرية ومن مدينة لأخرى.. ويبث الرّعب في قلوب سكان المستعمرات، وظل سنة كاملة يختفي ويجاهد دون أن يكشفوه، ثم وقع صدفة في كمين وقبض عليها"[3].

---

(١) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٦.

(٣) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٥٨.

فظهرت الصحراء في هذه الرواية معبراً وممراً للشخصية من جهة، ومكاناً قبض عليها فيه من جهة أخرى.

وفي رواية (نشيد الحياة) صُوّرت الصحراء رمزاً للماضي المجدب مقابل الأرض الخضراء التي توحي بالأمل والمستقبل، فقد كان (حمزة شطّ البحر) "يفكر في صحراء الماضي، يفكر بأرض الآتي الخضراء.. يفكر بالطيف والكون الزمني ونداء الطبيعة العالي"[1].

وجاءت الصحراء أيضاً رمزاً للفساد الذي جسدته شخصية (سعيد راجي) ففي أثناء الحديث عنه ورد الاستفسار "كيف يمكن وقف زحف الصحراء على التراب البني"[2].

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) بدت الصحراء قاسية في حديث عبد الرحمن العراقي –أحد شخوص الرواية– وهو في طريقه إلى دمشق للتطوع في جيش الانقاذ المتجه إلى فلسطين، ويقول عبد الرحمن "ما أشد برد الصحراء! ما أكثر ما تذكرت الهجير والقيظ والرمضاء، ما أكثر ما ناشدت الشمس أن تطلق سهامها، وتلفح وجهي بحرّها اللاهب"[3].

ويرد الصحراء الشديد ذكّر عبد الرحمن بقسوة الظروف في العراق، "كان برد الصحراء في مثل هذا الوقت من السّنة أشد قسوة من كرابيج شرطة نوري السعيد"[4]. ويتابع قائلاً: "كانت ليلة باردة لها طعم الدموع المرة"[5]. ولكنه تحمّل هذه القسوة، وهذه المرارة من أجل الوصول إلى مبتغاه والانضمام لصفوف جيش الانقاذ. فالصحراء كانت معبراً وممراً اجتازه عبد الرحمن وتحمّل قسوته وبرده ليحقق ما يريد.

وكانت الصحراء الليبية هي المكان الذي وقعت فيه حوادث (تلك الليلة الطويلة) إذ تقاسمت الصحراء بطولة المكان مع غرفة العمليات في (السارة) التي تجهّز فرق

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٢١٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢١،

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٧٥.

(٤) المرجع نفسه ص٧٥.

(٥) المرجع نفسه ص ٧٥.

الإنقاذ. فقد سجّلت الرواية "حادثة سقوط طائرة الرئيس (ياسر عرفات) في الصحراء الليبية وعملية إنقاذ من في الطائرة"[1].

فالصحراء، حيث سقطت الطائرة، مكان قاسٍ شرس، "لا يعيش فيه إلا الثعالب والفئران البيضاء، والصقور، والعقارب، الصغيرة ذات اللسعات المميتة"[2]. هذا قبل مجيء المقاتلين الفلسطينيين إليها، ولكنها تغيرت مع مجيء الفلسطينيين إذ "تم ترويض هذه الفيافي، فتحولت الخيام إلى بيوت، وتحولت الإنارة من فانوس الكاز إلى الكهرباء، وجلبت المياه من البئر القريبة، فزرعت المزروعات، والأشجار الصغيرة، ودبت الحياة في هذا القفر...."[3].

وهكذا يرى يخلف المكان، كان صحراء قاسية ثم تم ترويضه من قبل مقاتلين يحبون الحياة، فيزرعونها في الصحراء، فقد زرعوا نبتة (مسك الليل) "التي أورقت وأينعت وظهرت على أغصانها البراعم"[4]. فلم يتخيل عبد الرحيم، أحد شخوص الرواية، أن تلك النبتة الرقيقة يمكن أن تصمد في جو الصحراء القاسي في منطقة السيوف الرملية، "ولكنها عاشت على الرغم من ذلك، عاشت وضربت جذورها عميقاً في التربة الرملية، وامتدت سيقانها وأذرعها واخضوضرت أوراقها"[5].

وقد ترمز هذه النبتة من وجهة نظر الروائي إلى الشعب الفلسطيني الذي عاش في المنافي القاسية، وصمد على الرغم من كل الظروف، وحاول أن يغرس الأمل في الحياة حتى في الصحراء المقفرة.

فالصحراء القاسية ليست هي الصحراء الليبية التي سقطت فيها طائرة الرئيس عرفات حَسْب بل الصحراء هي القسوة، والتشرد، اللذان عانى منهما الفلسطينيون عبر

---

(١) السلمان، بسمات، يحيى يخلف دراسة في فنه القصصي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، ٢٠٠٠، ص٨٨.

(٢) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٢.

(٣) المرجع نفسه ١٢.

(٤) المرجع نفسه، ص١١.

(٥) المرجع نفسه، ص١١،١٢.

شتاتهم الطويل "زفر الرئيس بحرقة، كان يحاول أن يستوعب هذا الذي جرى، فلقد رأى في الماضي الكثير من الكوارث، وعاش أصْعَب الظروف .... واجه الموت، وفرض عليه الحصار، وتكاثر عليه الأعداء، ودفعوه من منفى إلى منفى، فمتى يتوقف زحف الصحراء!!" [1].

هذه هي الصحراء التي أرادها يخلف رمزاً للقسوة والتشرد اللذين يرافقان الفلسطيني حيثما حلّ، وبرع في تصويرها، ففي هذه الصحراء لا تشاهد "سوى الرمال الصفراء... لا شجرة خضراء، ولانبتة شوكية، وليس في الأفق طيور، الرمال تسلم المرء إلى مزيد من الرمال، الرمال تشبه بعضها بعضاً، ليس هناك شاخص يدل على درب، ولاعلامة مميزة تشير إلى طريق، الجو حار، الرياح الحارة تهب وتذر في طريقها ذرات الرمل، فكأن الأرض تحترق ويتصاعد من سطحها الدخان، ومن بعيد يظهر السراب ولا شيء غير السراب" [2].

ففي هذه الفقرة استطاع الروائي أن يلخص الصحراء برمالها وجوّها ورياحها وسرابها فبدت شخصية "متميزة شديدة الغموض لا أحد يعرف كُنهها" [3]. حتى لو استطاع الوقوف على صورتها الخارجية التي كشفت قسوتها وجبروتها.

لقد كانت "الصحراء بامتدادها وفراغها وعريها، بصفرتها الباهتة الموحية" [4] حافزاً لاستحضار أماكن أخرى من الذاكرة "تذكر وجوهاً يحبها، ووجوه شهداء قاتلوا معه في الكرامة، والأغوار، وصمدوا في الأحراش، وبنوا القواعد الارتكازية في قمم جبل

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٤.

(٣) أحمد، مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن ضيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص١٧.

(٤) وادي، فاروق، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٥٧.

الشيخ، وفي صور والخيام والمبارية، وواجهوا الموت في تلّ الزعتر، وصبرا وشاتيلا، وبرج البراجنة، والدامور. ورابطوا في الكمائن المتقدمة في المتحف، والمطار والأوزاعي"[1].

هذا هو المكان في (تلك الليلة الطويلة)، مكان للصمود والمواجهة والمرابطة من جهة، ومكان للانتقال والشتات من جهة أخرى، فها هو محمد الرواس – أحد شخوص الرواية – يتذكر أمّه في تلك الليلة الطويلة: "تلك المرأة العجوز الطيبة التي أمضت عمرها، وهي تركض وراءه من عاصمة إلى عاصمة، ومن منفى إلى منفى"[2].

ويُلاحظ أن استحضار أماكن أخرى من الذاكرة، ومقابلتها بالمكان الروائي الأساسي ماهو إلا "للتعويض عن الضيق المكاني"[3]. الذي يعانيه أبطال الرواية. فهم في الصحراء يعانون من العاصفة التي "تطاردهم من مكان إلى مكان، كأنها تذرع هذه الصحراء التي لا يحدها حدود وتعمل فيها نهشاً وتمزيقاً"[4]. "والرياح مازالت تشن هجومها مدججة بالرمال الناعمة التي بدأت تغطي أطراف الطائرة وتغطي قطع الحديد، والأمتعة المتناثرة"[5].

هذه الصحراء التي ظهرت في الرواية نموذجاً واضحاً للمكان المقفر والموحش واجهها الراوي باستحضار طائر الفينيق ليكون رمزاً للحياة في مكان محاصر بالموت. "كان يقول دائماً: إن هذا الشعب الجريح هو شعب جبّار، شعب يستعصي على الانقراض والإبادة، شعب مثل طائر الفينيق ينهض بين كل مجزرة وأخرى من تحت الرماد"[6].

فالطيور المحلّقة تبث الحياة والحركة في المكان الذي سيطر عليه الموت والسكون "تم إخلاء جثمان الكابتن محمد.. وفي تلك اللحظة عادت طيور السنونو إلى الظهور.. حلقت

---

(١) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٨٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٤.

(٣) صيداوي، رفيف رضا، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، ١٩٧٥-١٩٩٥، (ط١)، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٧٦.

(٤) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٧٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٨٧.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٨.

حول الطائرة.. وواصلت الدوران حول الكابينة، حول المكان الذي يوجد به الشهداء"[1]. فالطيور هنا ساهمت في "بث الحياة في مجال مكاني مغلق بالموت"[2].

هذه الطيور لم تغادر اللوحة وكأنها أتت لتكمل المشهد الذي يؤكد اجتماع المتناقضات، الحياة والموت في مكان واحد "أخرجوا جثمان الكابتن غسان ووضعوه في صندوق السيارة بجانب جثمان الكابتن محمد، والمهندس الروماني. ظلت طيور السنونو تدور حول السيارة.. إنها من تلك الطيور الأليفة التي تسكن مع الفلاحين في الأرياف، وتعشعش في المآذن، وفي زوايا المساجد"[3]. فالمآذن مكان جميل يمثل "التسامي والارتفاع إلى أعلى لربط الدنيوي بالمقدس"[4].

ومشهد نقل الشهداء الثلاثة الذي صوّره الراوي أكثر من مرة مشهد جليل "مشت القافلة، ظلت العصافير تدور حول السيارة التي تُقل الشهداء، مشت وأوغلت في الصحراء ولم تتوقف العصافير عن الدوران حول الشهداء"[5].

هذا المشهد تجاوز دلالته الأولى ليصل إلى البعد الرمزي الذي عبّر عنه المقدّم أبو رجب – أحد شخوص الرواية والحاضرين لهذا المشهد– حين حدّث نفسه قائلاً: "يا إلهي كأنها ملائكة من ملائكة الرحمة تزفّ الشهداء إلى الجنة"[6].

٥. البحيرة:

يتجلى فضاء البحيرة بجلاء في روايتي (بحيرة وراء الريح) و (نهر يستحم في البحيرة) والبحيرة في هاتين الروايتين، هي بحيرة طبرية.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٥٢.

(٢) صالح، صلاح، الصحراء في الرواية العربية وإشكالية تحريك المكان، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٩١، ص١٥٢.

(٣) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٥٤.

(٤) أبو زريق، محمد، المكان في الفن، ص٧٧.

(٥) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٥٥.

(٦) المرجع نفسه ص ١٥٥.

ففي رواية (بحيرة وراء الريح) قدّم الروائي "المكان كقيمة مفتقدة لدى الجماعة – الشعب الفلسطيني– التي يعبّر عنها"[1]. فنجيب حين "نام واستغرق في النوم، رأى في أحلامه البحيرة، وحقول الباذنجان، وبساتين الموز والليمون، رأى الأمواج تناطح الصخور"[2]. لكن عبد الكريم حين يصف البحيرة، وهو مثقل بالهموم، يقول "هبّت رائحة البحيرة. الرائحة هذه المرة مختلفة، رائحة الحشائش ميتة. رائحة الدخان. رائحة أرض يفور في أعماقها كبريت"[3]. ويُلاحظ أن "وصف هذا الفضاء يشي بالتوجس والقلق الذي يراقب به الفلسطينيون تطوّر الأحداث السياسية العاصفة قبيل النكبة"[4].

وعبّر الكاتب عن البحيرة بعدة مشاهد، منها مشهد لشاطئ البحيرة الرملي، والذي اصطف الصبية وراء بعض مشكلين هيئة قطار، وجاسوا أطرافه. ومشهد النسوة وهن يغسلن الأواني والملابس على امتداد الشاطئ، ومشهد الرجال يتنزهون أو يصطادون بالصنارة. ومشهد (العمة حفيظة) ومجموعة من النسوة وهن يساعدنها في غسل بيت الشعر، ومشهد للبحيرة، و(اللنشات) و (الشخاتير) الصغيرة تبحر فيها، ومشهد راضي وهو يسبح ويغوص في البحيرة، وكذلك الأولاد الذين غطسوا تحت السطح، وظلوا يجدّفون بأياديهم، وأرجلهم تحت الماء، مثل السلاحف. هذه مشاهد حيّة للبحيرة تشير إلى أنها مصدر للحياة "هب نسيم البحيرة، البحيرة التي تعطي الرزق، وتهب الحياة للإنسان، والطير وحشائش البحر"[5]. وهكذا وصفتها أم راضي "هذه البحيرة مثل الشّمس، هي أم الحياة"[6]. فمنها يصطادون أنواعاً متعددة من الأسماك،

---

(١) أبو مطر، أحمد، وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، ص٢٣.

(٢) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٤١.

(٣) المرجع نفسه، ص١٥١.

(٤) حطيني، يوسف، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق- ١٩٩، ص١٣٩.

(٥) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٣٧.

(٦) المرجع نفسه، ص١٨٩.

ومنها يأخذون المياه لريّ المزروعات، و"كان قاسم النايف يعالج (الموتور) الذي يسحب الماء من البحيرة، ففي وقت الغروب يكون السّقي أكثر فائدة"[1].

ولم يقتصر دور البحيرة على منح السكان المجاورين الخير، بل كان لها جانب جمالي فقد "كانت مياه البحيرة شديدة الزرقة، كانت صفحة الماء رقيقة ناعمة مثل بطن غزالة"[2]. وتتكرر مشاهد البحيرة في هذه الرواية، ويأتي التكرار ليعمق الإحساس الداخلي لدى الشخوص تجاه المكان الذي حفر عميقاً في وجدانهم وذاكرتهم[3].

ويختم الراوي مشاهد البحيرة بمشهد مؤلم، فحين كان يُسمع صوت الرصاص كان "يتردد صداه حتى عمق البحيرة، الوضع لم يتضح بعد، والقلق انتاب كل شيء، حركة الأغصان، اندفاعة الأمواج، انتقال الأسماك في العمق"[4]. فالبحيرة لم تسلم من القصف، فعبد الكريم حين يرى "عموداً من الماء يرتفع في عمق البحيرة يقول: إنها قنبلة كبيرة... سقطت هناك في البحيرة"[5]. ثم يغلق الراوي حكايته بصورة لنجيب وهو يراقب مغيب الشمس وانعكاسها على مياه البحيرة، بعد أن أصبح بعيداً عنها وقريباً من قرية أم قيس، أخذ يتحدث إلى سطح البحيرة، ويحكي مع سمكها ثم تنهد وزفر بحرقة وأنهالت الدموع من عينيه[6].

فالبحيرة في المشاهد الأخيرة تشير إلى ضياع الوطن كله وبدء رحلة الغربة والشتات.

وأما رواية (نهر يستحم في البحيرة) فإن البحيرة يتكرر ذكرها والتركيز عليها تركيزاً يذكرنا بتركيز جبرا على المكان مما يُضفي على نسيج الرواية السرديّ "مذاقاً خاصاً، ولوناً محلياً، يجعلها تتماز عن أي عمل روائي آخر، سواء من حيث الشكل

---

(١) المرجع نفسه، ص١٤١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٠٥.

(٣) بسطاويس، رمضان، ثقافة المكان: الصمت والألم، ص٣٣.

(٤) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٤٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٥٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٢٧٦, ٢٧٧.

التعبيري، واللغة السردية، والأسلوب، أو من حيث المحتوى"[1]. فالراوي يُظهر تعلّقاً شديداً بالبحيرة، وحنيناً لزيارتها بعد غياب طويل، فهي المكان الذي يحلم، ويشتاق لرؤيته، فالعلاقة الحميمة التي بدت بين الراوي والبحيرة أضفت بُعداً جمالياً على المكان. مما يميزه عن أمكنة الرواية الأخرى. فـ"جمالية الحنين إلى المكان – هنا – هي جمالية استعادة الذات والهوية ومعنى الانتماء"[2].

فالراوي وهو في طريقه إلى البحيرة يحاول أن يستعيد صورتها فيقول: "وأمسكت فجأة خصوصية الرائحة، شممت رائحة البحيرة، رائحة المياه تختلط برائحة الأعشاب التي تنمو على حوافها، رائحة قادمة من ستة وأربعين عاماً"[3].

وفي حديث الراوي عن البحيرة استعاد مشاهد لها وردت في رواية (بحيرة وراء الريح) مثل مشهد الأطفال وهم يلعبون على الشاطئ، ومشهد الأمهات وهن يغسلن الملابس أو أواني الطعام، ومشهد الصيادين يتغلغلون في عمق البحيرة، فهي في رواية (نهر يستحم في البحيرة) مثل الشمس أم الحياة، كما وصفها أيضاً في الرواية السابقة الذكر[4].

وعندما وصل الراوي البحيرة وجد مظاهر جديدة حلّت مكان المظاهر القديمة التي عاشت في ذاكرته سنين طويلة، فرأى "الزوارق السياحية المكونة من طبقتين ترسو على الشاطئ ملاصقة لشريط المطاعم والمقاهي في منطقة الليدو"[5]. فأصيب بخيبة أمل، ورحل بعيداً بخياله عن البحيرة التي طالما انتظر الوصول إليها، وعاد به إلى المنفى، فعندما قالت له مجد "هيا... البحيرة تنادينا... ألا ترغب في السباحة؟ –أجابها– كنت أرغب فعلاً في السباحة. آخر مرة سبحت فيها كانت على شاطئ الحمامات في تونس"[6].

---

(١) خليل، إبراهيم، جبرا إبراهيم جبرا، الأديب الناقد، ص١٨.

(٢) العيد، يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص١١٨.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٧٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٩٩، ورواية (بحيرة وراء الريح)ص١٨٩.

(٥) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١١٢.

(٦) المرجع نفسه ، ص٨٨

وعلى الرغم من التغيير الذي أصاب البحيرة إلا أنها بالنسبة للرواي تظل البحيرة الهادئة وسطحها الرقراق يشبه بطن الغزالة[1]. فهي من الأماكن التي وفق الكاتب في اختيارها، وحقق قدراً كبيراً من النجاح في توظيفها للتعبير عن مدى تعلقه بالماضي، فهي مهد الطفولة بالنسبة له، وموطن الآباء والأجداد، ومحور حديثهم العذب الذي كان يلذ له الاستماع إليه.

٦. الشارع:

يمثل الشارع في الأدب مثلما يمثل في الحياة رمزاً للانفتاح والتواصل، له أبعاد متعددة، ويحمل مضامين مختلفة لأنه يرتبط بحياة الناس وتجاربهم وعلاقاتهم، فيحمل نبض الإنسان وأوجاعه حين يهرب إليه عندما تضيق به الأماكن الأخرى[2].

والشارع من أماكن الانتقال التي تمر عبرها الشخصية، فهو مكان لذهابها وإيابها من وإلى البيت ومكان العمل. فهو حلقة الوصل بين الأماكن المختلفة، وهذا لا يعني أنه مكان عابر لا يستحق الدراسة، لكنه يعدّ مكاناً مهمّاً في الحياة، وفي العمل الروائي أيضاً إذ يصل بين أماكن متعددة، وقد يكون له دور فعّال في الرواية، لأنه يشهد حوادث مهمّة، ويكون سبباً لحوادث أخرى، وقد يوّظف في الرواية ليعمّق فكرة ما أو يوحي بغيرها.

وقد تجلى الشارع في رواية (نجران تحت الصفر) بصورة مميزة، فهو مكان يتجول فيه العسس والمطاوعة باستمرار "العسس يذرعون الشارع، ويتبخترون أمام عربات الباعة"[3]. أما المطاوعة فيظهرون في الشارع بخيزراناتهم يدعون الناس إلى الصلاة، ويسيرون وهم يرددون "صلِ يا ولد، صلِ"[4]. وقد استطاع الشارع أن يعكس صورة الحياة في نجران، ومايشير إليه انتشار العسس والمطاوعة في الشوارع من طغيان السلطة، هذه السلطة التي لم تقوَ على الصمود أمام المتغيرات التي أفرزتها الحرب "ولم يعد للمطاوعة

---

(١) المرجع نفسه، ص ١١٧ وص ١٣١.

(٢) عبد الملك، بدر، المكان في القصة القصيرة في الإمارات، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٧، ص٣٦٤.

(٣) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١٣.

(٤) المرجع نفسه، ص١٨.

من وجود في الشوارع في الليل"[1]. وأيضاً "لم يعد العسس يقفون عند نواصي الشوارع"[2]. وهكذا بدا الشارع في نجران شاهداً على حوادث جسيمة، فانعكست على أرصفته نتائج الاقتتال بين أنصار الإمام والجمهوريين "وذات ليلة وجدوا بعض الجثث ملقاة على الأرصفة، وتكومت النفايات والقاذورات في كل مكان"[3]. وغدا الشارع ملاذاً للضحايا، ومكان تسكّع لمن ليس له عمل "وقصفت الطائرات قصر الأمير في صعيد المطار، وتناثر مشوهو الحرب في الشوارع يتعاطون التسول وبيع الأجندة والرصاص الفارغ وأحذية المطاط"[4].

وصورة الشارع بوصفه ملاذاً لتسكع الشخوص حاضرة في الرواية ففي جدة رأينا (أبو شنان) "يتسكع في الشوارع التي يجهل أسماءها"[5]. و"من جديد تسكع في الشوارع"[6]. وهو في انتظار (مشعان). وهذه الصورة للشارع تتكرر في الرواية مراراً، فالراوي أيضاً تسكّع مع زميله (كمال الغزاوي) في شوارع جدة[7]. في الأيام التي قضياها في انتظار موعد سفرهما إلى نجران. فلم يكن بوسعهما تصريف الساعات الطويلة في الانتظار في مكان آخر غير الشارع الذي لا يكلفهم شيئاً "اليوم الأول... تسكع... تسكع... تسكع.... إلى مالا نهاية"[8].

ومع أن الشارع مكان عام إلا أنه يصبح خاصاً، وتتوقف حركة السير فيه إذا مرّت منه شخصية مهمة. "وفجأة، توقفت حركة السير في الشارع، ومُنع المارة من العبور، وبعد

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٤

(٣) المرجع نفسه، ص٩٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٩٢.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠٩.

(٦) المرجع نفسه، ص١١١.

(٧) المرجع نفسه، ص١١٦.

(٨) المرجع نفسه، ص١١٧.

أن مرّ موكب رسمي، عادت حركة السير إلى طبيعتها"[1]. وهذا فيه ومضة سريعة خاطفة تشير إلى خضوع كل شيء لنفوذ السلطة بما فيه العبور في الشوارع العامة.

وفي رواية (تفاح المجانين) كان الشارع ساحة للمظاهرات "وكانت الشوارع تنغل بالناس الذين يتظاهرون ويحرقون مبنى النقطة الرابعة"[2]. وتتكرر هذه الصورة للشوارع، فوالد الراوي يقول: "إن المدينة تغلي.. إن المظاهرات في الشوارع، وإن طلاب المدرسة الثانوية يحرقون الإطارات والخشب ويقطعون الشارع"[3]. وهذه الصورة واقعية للشوارع التي يحتشد فيها الناس ليعبروا عن موقفهم مما يحدث، فحين سأل الراوي بدر العنكبوب لماذا يفعل الناس ذلك أجابه "لكي يسقط الإستعمار"[4].

ومقابل الشوارع في المدينة هناك صورة مقابلة لها في المخيم، وهي الأزقة التي يعبرها السكان للوصول إلى بيوتهم أو لممارسة التجارة من بيع وشراء، فقد كان العم (تحصيل دار) "يمشي في أزقة المخيمات وينادي بصوته الضعيف (يللي عنده عملة فلسطينية)"[5]. أزقة المخيمات هذه تشكل ما يعرف بالحارات. وهذا النموذج للمكان نجد له حضوراً بارزاً في هذه الرواية، فقد تغلب على صورة الشارع أو السوق، فالحارة هي المكان الذي يتواجد فيها الباعة المتجولون أمثال المشط – بائع السمك– الذي كان "يدور به على الحارات منادياً بصوت عالٍ"[6]. ومثل "الرجال ذوي الشوارب المعقوفة الكبيرة الذين يبيعون الغرابيل والربابات وأسرجة الخيول"[7]. بالإضافة إلى ذلك كانت

---

(١) المرجع نفسه، ص١١١.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٥

(٤) المرجع نفسه، ص٢٦.

(٥) المرجع نفسه، ص١٥.

(٦) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٧) المرجع نفسه، ص٣٧.

الحارة مسرحاً للنوري الذي كان "يعزف على البزق والنورية ترقص... وبعد انتهاء الرقصة تدور النورية حاملة الدف تجمع به النقود التي يجود بها المتفرجون"[1].

وهكذا امتزج الشارع والسوق والزقاق في هذه الرواية في مكان واحد يسمى الحارة "في معسكر تجميع أو مخيم"[2]. وقد تراءت به النشاطات المختلفة التي تمارس عادة في الشارع أو السوق أو المسرح.

وهذا يدل على أن المخيم هذا التجمع السكني الطارئ له خصوصية معينة، فرضتها طبيعة الظروف التي أوجدته، فصاغت أمكنته بصورة مختلفة، وبعيدة عن الشروط المتبعة في تشكيل الأحياء السكنية.

والشارع في (نشيد الحياة) كغيره من الشوارع مكان لعبور الناس والسيارات، ومكان للباعة "وعلى الجانبين باعة الخس والفجل والأواني الفخارية... يقف الأطفال يبيعون الزهور وقلائد الياسمين"[3]. فالشارع والسوق في مخيم الدامور مكان واحد، يواجه الرياح العنيفة التي "قلبت بسطات الخضار والفواكه. وأطارت كفّات الموازين النحاسية في كل الطرق"[4]. فغدت الشوارع خالية صامتة لا يقطع صمتها إلا صرخة استغاثة بين حين وآخر، وغمرت المياه الشارع العام[5]. وبالإضافة للأحوال الجوية التي تعرض لها الشارع ظهر أيضاً وهو يتعرض للقصف ويصبح السير فيه أمراً خطراً.

ومن خلال صورتين وصفيتين للشارع في مخيم الدامور، والشارع في مدينة بيروت يظهر الفرق بين الشارع في المخيم والشارع في المدينة، فالشارع في المخيم ضيق، فهو زقاق يزدحم بالأطفال وباعة الترمس و(البوشار) والطريق العام تنتشر فيه الحوانيت وباعة الفخار... باعة الأباريق والطبلات وصحون الصلصال[6].

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٧.

(٢) عبد الله حسن، الريف في الرواية العربية، ص٢٨١.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٧،٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٤٤.

(٦) المرجع نفسه، ص١٠٦،١٠٧.

أما الشارع في مدينة بيروت فيظهر بصورة مغايرة تماماً "على رصيف شارع الحمراء المجلات العارية، والمقاهي، النساء الأنيقات، الجمال الهادئ، الأنوثة الصارخة.... باعة الذهب وثريات الكريستال... السجاد العجمي... دور السينما... بنوك... جرائد... مجلات رصينة..."[1]. هذا الوصف للشارع يسهم في تحريك المكان، ويساعد القارئ على التنقل في أرجائه، ويمكنه من تخيل صورته. وهو تبعاً لذلك يساعده على المقابلة بين نموذجين مختلفين للشارع: الشارع في مخيم الدامور، والشارع في مدينة بيروت.

وقد ظهر الشارع في (بحيرة وراء الريح) مختلفاً عنه في (نشيد الحياة)، فكان الراوي يُطلق عليه اسم الطريق حيناً، وإذا كان ضيقاً أورده باسم زقاق. وإذا كان قديماً فهو شارع مُبَلَّط "وبعد أن خرجت العربة من بين الأزقة ووصلت إلى الطريق العام، نشط البغل، ومضى يخب فوق الشارع المبلَّط، بينما كان يقف في الشارع هنا وهناك حرس البلدية"[2]. وفي زمن الحرب صوَّر الراوي الشارع معتماً خالياً من المشاه "الطريق الترابية التي تمر منها السيارات والدواب والسابلة فتبدو فارغة وصامتة"[3].

وغالباً ما يكون الشارع في القرى ملعباً للأطفال، يمارسون فيه أنواعاً مختلفة من الألعاب، ويمر في هذه الشوارع أيضاً الحيوانات الأليفة مثل القطط، والكلاب، فالكلب المسمى (الذيب) "مشى في الأزقة الضيقة، مرّ من بين أولاد يلعبون بالكرة. أبطأ السير وهو يراقب الكرة التي تطير في الفضاء وتحط على الأرض ثم تطير في الفضاء"[4].

وحين احتلت طبرية وهُجِّر أهلها منها ولجأوا إلى قرية سمخ انعكس تهجيرهم على شوارع القرية فـ "امتلأت بالضوضاء، والعربات والأمتعة والأطفال"[5]. وغدت الشوارع ممراً "للذين حطّوا الرحال في سمخ وصاروا يغادرون إلى الحمة والعدسية وشرق

(١) المرجع نفسه، ص١٢٧.

(٢) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٤.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٠٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٣٤.

الأردن"[1]. وهكذا شهدت الشوارع جموع اللاجئين والمتطوعين، وهم يغادرون المدن والقرى بعد أن احتلت، فانعكست الهزيمة وآثارها على الشوارع عبر مشاهد مؤثرة. يقول عبد الرحمن العراقي في أوراقه "أهكذا يُلقى بنا على قارعة الطريق، وتنكسر الأحلام بالمجد والنياشين والبطولة"[2].

وكما شهدت هذه الشوارع الهزيمة، كانت قد شهدت قبل ذلك حماس المتطوعين وهم قادمون "تذكرت المرة الأولى التي قطعنا فيها هذه الطريق، عندما كنا نتوجه إلى فلسطين عبر الأردن، كنا إذ ذاك نتأجج بالحماس... وفي الطريق إلى درعا كان الرجال يلوحون لنا من وراء محاريثهم، ومن على أسطح المنازل، كانت الفلاحات الحورانيات يزغردن بأعلى ما تستطيعه حناجرهن"[3]. لكن هذه الشوارع لم تلبث أن أصبحت مسرحاً للكارثة "أما الكارثة فهي ترمح في الطرق والساحات والدروب الذابلة"[4].

وفي رواية (نهر يستحم في البحيرة) تجلى الشارع بصور متعددة، لكن الصورة التي تكررت كثيراً هي صورة الشارع الذي يربط بين المدن حيث انتشرت فيه المظاهر العسكرية من حواجز، وجنود من حرس الحدود يحملون البنادق "مررنا على حاجز عسكري جديد كانوا يوقفون السيارات ويفتشونها ويطلبون من سائقيها الانتظار"[5]. فلا يكاد يخلو شارع من الشوارع التي سلكها الراوي للوصول إلى قريته سمخ من حاجز عسكري "فجأة، برز عند نقطة ما في الطريق حاجز عسكري اسرائيلي"[6]. فعلى طول الطريق كان "جنود ببنادق وأسلاك شائكة، وطائرات مروحية"[7].

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٦٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٧٠،٢٧١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٧٤

(٥) يخلف، يحيى، نهريستحم في البحيرة، ص٥٠.

(٦) المرجع نفسه، ص٤٧.

(٧) المرجع نفسه، ص٣٤.

لقد ظهرت الطرق غير آمنة، وكثيراً ماكان يسمع الراوي "خذو حذركم هناك أخطار عديدة على الطريق"[1]. فإغلاق الطرق أمر عادي متكرر "الطريق إلى البحيرة و (الكنيريت) مغلقة حتى إشعار آخر"[2].

وهذه كلها إيماءات تشير إلى "وضع اسرائيلي داخلي هش، ونفوس إسرائيلية مضطربة في أعماقها على الرغم من الاستناد إلى بنية عسكرية استثنائية... إنها القوة المرعبة والمرعوبة في آن واحد التي تمنح أصحابها الخوف والقلق بدلاً من الأمن والاطمئنان، إنه بالضبط الشعور الذي رافق ويرافق، وسيظل يرافق القوة التي تستعمر شعباً آخر"[3].

أما الشارع في مدينة بيسان فقد شهد "حركة سيارات وأناس يتجمعون فيه، شرطة مرور، شوارع تسلمنا إلى شوارع"[4].

وهكذا بدت أيضاً شوارع قرية سمخ "شارع إسفلت تصطف أعمدة النور وسطه بانتظام، وعلى الجانبين أشجار نخيل، وزهور، وعشب أخضر"[5].

وكذلك الحال بالنسبة للشارع في مدينة طبرية فهو يشهد "ازدحام، اشارات مرور، بقايا أبنية قديمة مبنية بالحجارة السوداء، مطاعم، محلات مجوهرات، متاجر كبيرة، سياح، سيارات بوليس، لافتات باللغة العبرية"[6].

٧. المعسكر:

تحدّث الراوي في رواية (نجران تحت الصفر) عن معسكر المقاتلين الأجانب، وظهر أنه "عالم آخر لا يمت إلى نجران بصلة"[7]. فهو صف من الكبائن التي جُهزت بوسائل

---

(١) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٦١.

(٣) عبد القادر، محمد، في رواية نهر يستحم في البحيرة منظار أونودر... لايرى جودو، ص٥٨.

(٤) يخلف، يحيى، نهريستحم في البحيرة، ص٦٢.

(٥) المرجع نفسه، ص٧٨.

(٦) المرجع نفسه ، ص١١٠.

(٧) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٣٧.

الراحة والترفيه، فأمام هذه الكبائن "برك للسباحة، ومطعم، وفي المعسكر عدد من النساء للترفيه عن هؤلاء الرجال القادمين من أوروبا، والذين لا يستطيعون العيش دون صديقات ودون بيرة مثلجة"[1]. وفي إحدى الكبائن يجلس (الأمير علي السميري) مندوب الإمام في (أبو ارشاش) الذي عرّفه على (أبو شنان) وكان الأمير "يجلس وراء الطاولة... وسيجارة بين أصابعه، فيما تدور مروحة سريعة إلى جانبه"[2]. عالم مغاير تماماً لما شهدناه في حارة العبيد، لذلك توقف الراوي في منطقة (أبو ارشاس) حيث المعسكر، ووصفها بأنها "واحة نخيل، وشلال ماء ينحدر من أعلى الجبل، وثمة خيام ملونة"[3]. صورة جميلة يرسمها الراوي، ويضعها في مواجهة صور متعددة كئيبة لحارة العبيد بما فيها من ساحات، ومقاه، وبيوت، وشوارع، وترك هذه الصور تكشف بنفسها عن المفارقة الكبيرة بين الحياة في حارة العبيد والحياة في المعسكر.

وظهر المعسكر بصورة أخرى حين اشتد القتال بين الجمهوريين وأنصار الإمام، فبدا مضطرباً "المعسكر... استنفار، انتشار على التلال بين الصخور، داخل الكهوف... ولا من أحد في الغرف سوى عمال اللاسلكي.. قالت ريتا أخبرني المستر أن الأمير السميري قد وقع في الأسر"[4].

على أن الإشارة للمعسكر –هنا– تحمل تعبيراً عن الفروق الكبيرة بين أبناء المجتمع في نجران والأجانب، فالمغزى واضح، وهو إبراز المستوى الاقتصادي الذي ينمازون به على أبناء البلاد.

وللمعسكر في رواية (بحيرة وراء الريح) حضور بارز، فتكررّ ذكره، لكونه مكاناً لتدريب المتطوعين للدفاع عن فلسطين، ومركزاً انطلق منه المقاتلون لمواجهة العدوّ، فحين تطوّع نجيب كان عليه أن يتدرب في معسكر (قطنا) وهذا ما أخبره به الضابط عندما

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٨٢.

عرض عليه نجيب رغبته في التطوّع "سيتعين عليك أن تخضع لدورة عسكرية مكثفة في معسكر قطنا"[1].

وعن هذا المعسكر يتحدث عبد الرحمن العراقي نقلاً عن أسد الشهباء "وفي الطريق حدّثني –أي أسد الشهباء– عن قطنا، والتدريب، والفوضى، وطول الانتظار... عن بارودة الباراشوت، ومدفع براون، وعن البازوكا المحمولة التي لا يجدون لها نصف مجنزرة تحملها"[2]. بهذه الكلمات القليلة لخصّ الراوي واقع المعسكر الذي تولّى تدريب المتطوعين قبل نقلهم إلى فلسطين، وهذا الوصف للمعسكر له دلالته التي تتكشف فيما بعد، عندما تعجز القوات عن حماية المدن والقرى الفلسطينية من العدوان الاسرائيلي.

وتتعدد المعسكرات التي ينتقل إليها المتطوعون إلى أن يصلوا فلسطين. ويصلون أحد المعسكرات "عند مشارف بيسان، توقفت السيارة، فهناك أمام مدخل المعسكر، هناك بين الأشجار، كانت قد ضربت عشرات الخيام العسكرية في براري الغور الشاسعة"[3]. ومن الملاحظ أن المعسكر كان يتألف من عدة مضارب، وقد مشى نجيب "بين الخيام، ليس هناك سوى علب الصفيح الفارغة، وبقايا قشور البيض، ومفاتيح علب السردين، وليس هناك سوى ثلة من الحرس يتجمعون أمام باب المعسكر"[4]. وهؤلاء الحرس الذين كانوا يحرسون مدخل المعسكر كانوا "يلفون أنفسهم بمعاطف سميكة، ويتغلبون على البرد، والليل الطويل بإشعال الحطب وحديث الحرب"[5]. وهذا يدل على شظف العيش الذي كان يعاني منه المقاتلون[6]. ولكن على الرغم من الظروف القاسية التي عاشها المقاتلون في مثل هذه المعسكرات إلا أنهم كانوا متحمسين للقتال، وظهر هذا عندما أعلنت حالة الاستنفار، فقد "دبّت في المعسكر حالة نشاط غير معهودة، تنظيف الأسلحة

---

(١) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٣١.

(٢) المرجع نفسه، ص٨٠.

(٣) المرجع نفسه، ٣٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٦) حطيني، يوسف، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، ص١٠٦.

يومياً، تفقّد السيارات، فحص الزيت، فحص المحرك، التأكد من الفرامل، تفقد حقائب الإسعافات الأولية، ثم تخصيص يوم للرماية"[1]. وذلك استعداداً لمهاجمة مستعمرة (مشمارها أيمك) تلك التي يسميها اليهود (حامية المرج)"[2].

وثمة صورة أخرى للمعسكر تتجلى بوصول المتطوعين إلى قرية (المنسي) ويوزعون على مهاجع ملحقة بمقر القيادة، ويقف الراوي عند إحدى غرف هذا المقر، وهي غرفة (العقيد نور الدين) إذ "كانت غرفة صغيرة، لكنها مرتبة. في الركن طاولة سفرية عليها أدوات حلاقة ومزهرية دون زهور، ودفتر صغير، فوقه قلم حبر. أما على الحائط فقد كان معلقاً بزة عسكرية على كتفها النجوم، وعلى صدرها وسام عسكري، لا بدّ أنها بزة العقيد نور الدين"[3].

ولا تلبث أن تعود صورة المعسكر المكون من عدة خيام، فعندما نُقِل المتطوعون إلى معسكر تجمع كان هذا المعسكر عبارة عن خيام[4]. وهذه المعسكرات المتعددة التي استقبلت المتطوعين وهم في طريقهم إلى فلسطين، وتنقلوا بينها هي نفسها التي ودعتهم، وكانت مراكز عادوا منها إلى أوطانهم، فأثناء وجودهم في معسكر التجمع في أريحا سرت شائعات مفادها أن دورهم قد انتهى "وأن قراراً صدر من المفتش العام بتسريح نصف القوات وإخراجها من الخدمة، وإلحاق القسم الباقي بالجيوش النظامية"[5].

وهكذا ينتهي دور المعسكر من مركز لتدريب المقاتلين المتطوعين للدفاع عن فلسطين إلى مركز يشهد إخفاق هؤلاء المقاتلين في المهمة التي تطوعوا من أجلها لأنهم لم يجدوا الأسلحة والتدريب اللازمين لتحقيق ماقدموا من أجله.

أما المعسكر في رواية (نهر يستحم في البحيرة) فلم يكن له حضور إلا من خلال ذاكرة الراوي التي تحركت حين التقى بالضابط الشاب في مدينة غزة بعد العودة إليها إثر

---

(١) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٦٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧٣.

(٤) المرجع نفسه، ص١٧٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٦٦.

اتفاق (أوسلو)، فيتذكر الراوي كيف التقاه "كنت قد زرت معسكر القوات في (سنكات) عدة مرات مع صديقي مازن المفوض السياسي العام، وهناك التقيت بهذا الضابط الشاب الممتلئ بالحيوية والنشاط"[1]. وهذا فيه دلالة تشير إلى أن الراوي كغيره من المناضلين العائدين الذين التقوا في معسكرات الشتات وعادوا إلى بلادهم فالتقوا ثانية.

ويعود الراوي في هذه الرواية ويتذكر معسكر (قوة الحدود) "عند البنط يلعب الأولاد وينتظرون الطائرة التي ترسو مقابل معسكر (قوة الحدود)"[2]. هذا المعسكر الذي أتى على ذكره مرات عدة في رواية "بحيرة وراء الريح"[3]. مما يشير إلى دور مهم لعبه أيام الانتداب البريطاني على فلسطين "جاء أزيز الطائرة، الطائرة المائية الإنجليزية التي كانت تقوم بأعمال الدورية، أو تنقل الضباط أيام معسكر قوة الحدود"[4]. فما قام به معسكر قوة الحدود في الماضي تنعكس آثاره على المكان في الوقت الحاضر، وما حصل للمكان إثر النكبة، وما ترتب عليها من متغيرات طالت المكان، كل ذلك حرّك ذاكرة الراوي وعادت به إلى الماضي.

من هنا نلاحظ أن المعسكر الذي هو مكان مفتوح شهد نشوء علاقات متينة بين المتطوعين، مما ترك انطباعات قوية، وعميقة في ذاكرة الشخوص، فجعلوا كلما مرّوا بظروف مشابهة تذكروا ماكان لهم فيه من ذكريات وماضٍ.

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في بحيرة، ص٢٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، راجع صفحة ١٢٥ ، ١٢٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٠٧.

الفصـــل الثـــاني

*الأمكنة المغلقة:

١. البيت.

٢. الخيمة.

٣. الفندق.

٤. المقهى.

٥. السجن.

٦. المستشفى.

الأمكنة المغلقة

تتعدد الأمكنة المغلقة في روايات يحيى يخلف، غير أن أكثر هذه الأمكنة وروداً ودلالة هي البيت، والخيمة، والفندق، والمقهى، والسجن والمستشفى. وتبدو هذه الأمكنة في رواياته بصور متقاربة أحياناً، ومختلفة في أحيان أخرى تبعاً لاختلاف موضوع الرواية.

١. البيت:

مكان مغلق للعيش والسكن يقضي فيه الإنسان فترات زمانية طويلة، فهو مأوى اختياري، وضرورة اجتماعية، يمنح الألفة والأمان، فيه ينشد الإنسان الراحة والسكينة، وفيه تتشكل الشخصية في مراحلها الأولى، ولا يلبث هذا البيت أن يشغل حيّزاً مهماً في ذاكرته، لأنه يمنحه الشعور بالطمأنينة والحماية من الخارج، ويمارس فيه حياته الطبيعية بحرية. فهو كما يراه (جاستون باشلار) جسد وروح، عالم الإنسان الأول لأنه دونه يصبح "كائناً مفتتاً، فهو – أي البيت– يحفظه من عواصف السماء وأهوال الأرض"[1]. والبيت من الأماكن المهمة في الحياة إذ "يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها دون قيد أوضغط يقع عليها"[2]. وترتبط به ارتباطاً وثيقاً، وتتشكل سماتها وسلوكياتها وتنطلق منه إلى أمكنتها الأخرى.[3].

وفي روايات يحيى يخلف تتفاوت صورة البيت من رواية لأخرى. ففي رواية

---

(١) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٤٥.

(٢) علي، فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، رسالة ماجستير، جامعة القدّيس يوسف، بيروت، ٢٠٠٢، ص١٠٥.

(٣) طينجة، كرم خليل، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، ص٤٠.

(نجران تحت الصفر) لم يقف الكاتب عند البيت كثيراً ولم يأبه بوصفه من الداخل أو من الخارج، بل كان وروده عابراً، جاء عبر لمحات بسيطة، فحين اكتظت الساحة بالحاضرين لمشاهدة إعدام (اليامي) وهو أحد شخصيات الرواية أثر هذا المشهد في بيوت حارة العبيد "ودفعة واحدة.... صمتت بيوت نجران... تسلل السكون إلى أزقتها ومنعرجاتها، وملأ فجوات الأبواب، وشقوق النوافذ، أحاط الناس بالساحة الواسعة من جميع الجهات، وصعد الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم إلى سطوح المنازل التي تبدو كقلاع تنتمي إلى عصر ما"[1].

فالبيوت في حارة العبيد لفّها الصمت حزناً على (اليامي)، شأنها في ذلك شأن الحارة التي تقع فيها، أطبق عليها الصمت والحزن "وحارة العبيد منذ أن ذبح (اليامي) يلفها الصمت ويسكنها فزع لا يُطاق"[2].

وتكررت صورة البيوت الموحية بالحزن والكآبة في أكثر من موقع، وكأنها صورة ثابتة "وعلى مدى البصر تبدو البيوت ساكنة، والسماء الداكنة توحي بالعبوس والكآبة"[3]. ولم يظهر من هذه البيوت إلا ألواح الصفيح التي تتشكل منها سقوفها، هذه السقوف التي انهارت عندما داهمها المطر الغزير "أما ألواح الصفيح فقد قذفتها الأمواج على الأرض الرملية"[4]. أي أن هذه البيوت لا تستطيع أن تقدّم لمن يقطنها الوقاية من المطر. وفي مكان آخر سمّاها بيوت (التنك) أي الصفيح "بيوت التنك نائمة"[5]. بيوت تشي بسوء أحوال ساكنيها، بيوت تمثل الفقر والبؤس، فكان اسمها كافياً للدلالة عليها، فلم يكن الكاتب بحاجة إلى دخولها، ووصفها من الداخل، فهي بيوت مُعدَمة فارقها الفرح، لذا حين رآها (أبو شنان) في حلمه تخيلها وقد عاد إليها الفرح "وأشجار النخيل في حارة

---

(١) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٧.

(٤) المرجع نفسه ص٧٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٩٧.

العبيد تجود بالبلح ويعود الفرح إلى بيوت التنك بغزارة"[1]. وبيوت (التنك) هذه تشبه البيوت في الكرنتينا أحد المخيمات الفلسطينية "حيث بيوت (التنك) وسعف النخيل تشبه البيوت في الكرنتينا"[2]. ومثل هذه البيوت أيضاً كانت" بيوت الصفيح والتنك في ضواحي جدّة"[3]. وهذه البيوت على الرغم من الحديث الموجز الذي أورده الكاتب عنها امتلكت قدرة فنية عميقة في التعبير عن الوضع العام السائد في نجران أو جدّة على حدّ سواء. وليس بعيداً عن ذلك كان ثمة: بيت كبير قريب من معسكر الحرس الوطني، توقف الراوي عنده، ووصفه دون غيره، حين دخله (أبو شنان) برفقة المستر "دخل... ووجد نفسه في صالة أرضها مكسوّة بالسجاد وجدرانها بصور نساء عرايا"[4]. وحين طلب المستر من (أبو شنان) أن يجلس "جلس على أريكة مغطاة بالمخمل الأحمر"[5]. وكان المستر يُصدر أوامره لخادم يماني "هات لنا زجاجة ويسكي يامنصور... يا منصور... شغّل لنا السينما"[6].

فهذا هو البيت الوحيد الذي وُظّف الوصف فيه ليشير إلى واقع آخر تحياه المنطقة، واقع السلطة، وما تنعم به من ترف، ومن توفر وسائل الرفاهية ويبيّن رغد العيش الذي يحياه الأجانب أمثال (المستر) وأعوانه. (فالمستر) حين يقدّم المرأة لـ (أبو شنان) يقول له" إنها قادمة من ألمانيا... كُنْ لطيفاً معها"[7].

فالبيت كشف عن مفارقة كبيرة من خلال نموذجين مختلفين، هذان النموذجان جسّدا بُنية المجتمع النفطي الذي خلق تفاوتاً طبقياً واضحاً. ففي الوقت الذي نرى فيه البيوت الفقيرة في نجران نرى إلى جانبها بيوتاً فخمة، وكذلك الحال في مدينة جدّة.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٩.

(٦) المرجع نفسه ص٢٩.

(٧) المرجع نفسه، ص٣٠.

وفي رواية (تفاح المجانين) ظهر البيت بصورة مغايرة عما نراه في الروايات الأخرى، فهو يتألف من حوش يغصّ بالمستأجرين في إحدى الحارات الشعبية، ولم يرد اي وصف له، إنما كان يرد كمأوى للشخوص تعود إليه للنوم أو لتناول الطعام "وإذ ذاك نهرنا الوالد وأمرنا بالعودة إلى البيت للنوم"[1]. وقد يُستَدَل من تجاهُل الكاتب وصف البيت أنه يفتقر لكثير من العناصر التي تؤهله للوصف، ويمكن تلمس صورته من خلال إشارات بسيطة يُفهم منها واقعه وأحواله، مثل "ياهذا المشط الكاذب! لم يجد ما يتعشّى به تلك الليلة، فبحث في أطراف البيت ولم يجد سوى علبه سردين فاسدة"[2].

أما غرف البيت في مثل هذه الحارات الشعبية فهي ضيقة، صرّح بذلك (الدكتور باز) عندما حدّق بالناس الذين أتوا لزيارة بدر العنكبوت، وقال لهم: "لماذا تسدّون الباب وتتكدسون بعضكم على بعض في هذه الغرفة الصغيرة."[3] والراوي أيضاً عبّر عن ضيق بيتهم حين قال عن الخال عمران إنه "كان يرى بعينه سوء الحال وضيق البيت الذي نسكنه"[4]. وهناك إشارات بسيطة لكنها دالّة، يمكننا من خلالها تصوّر وضع مثل هذه البيوت المتواضعة في الحارات الشعبية التي تنتمي في مجملها إلى واقع اللجوء والمخيمات، فمثل هذه البيوت تفتقر لأبسط المرافق، فالراوي عندما يتحدث عن عودة الخال عمران يقول "تلك الليلة، بعد أن خرج الفورمن، دخل الخال إلى المطبخ فاستحم وحلق ذقنه، ولبس جلابية وخرج وسيماً ووقوراً"[5].

وظهر البيت في رواية (نشيد الحياة) كغيره من البيوت في مخيمات اللجوء، بيتاً يفتقر إلى أبسط المرافق، ويومئ إلى بؤس أحوال ساكنيه، فحين يتحدث الراوي عن زوجة (أبي العسل) يقول: "وزوجته تغسل أمام الباب، تغسل بالماء الساخن ملابس الأولاد،

---

(١) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٤٢.

(٢) المرجع نفسه ص ٤٢ .

(٣) المرجع نفسه، ص٢١.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٦٨.

تغسل ببقايا صابونة يشي ببؤسها قلة الرغوة"[1]. والبيوت في هذه الرواية -بيوت مخيم الدامور- لم تصمد أمام الرياح التي "خلعت نوافذ بيوت التنك، وإطارات الصفيح من على سقوفها"[2]. وبيت زليخة واحد من هذه البيوت التي واجهت الرياح ولكنها لم تنجح، فظهر البيت مخالفاً لما هو عليه -في العادة- من تأمين الحماية لساكنيه ومعاكساً لمقولة باشلار أنه "يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض"[3]. فنافذة بيت زليخة "أبدت مقاومة عنيدة لفترة من الوقت، لكن الرياح المجنونة تمكنت في النهاية من فتح النافذة بشدة، وعنف، ودخلت الغرفة موجة باردة من الهواء... ظلت الرياح تتلاعب بخشب النافذة، وظل الخشب يرتطم بالحائط، فكسر الزجاج، ومن ثم تحطم خشب النافذة، وبعد حين كانت الرياح قد عبّأت الغرفة وكل مافي البيت من فجوات، واعتادت زليخة بعد حين على هذا الجو البارد، اعتادت على صفير الرياح، فكأنها تنام في العراء"[4]. وكذلك الحال بالنسبة لغرفة الشايب التي "نَفِدَ مازوت المدفأة منها وصارت الغرفة شديدة البرودة، صارت مثل الثلاجات الكبيرة التي تحفظ فيها الفواكه"[5]. فلم تجد زليخة ولم يجد الشايب الدفء في البيت الذي عادة ما يمنحه لساكنيه. ففي البيت "نشعر بالدفء لأن الخارج بارد"[6].

وبعد أن هدأت، وسكنت الرياح، كان على زليخة أن تقوم بأعمال التصليح، والترميم، والكناسة، وشَطْف الحوش، وبناء القنّ، وتفقد حوض النعنع والعطرة، ولَمّ قِطَع الزجاج وقِطَع الخشب، وإغلاق النافذة بكيس من النايلون، ولكن هذا البيت البسيط لم يسلم من القصف الإسرائيلي، فقد سقطت عليه قذيفة فانهار المطبخ واشتعل

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص ٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٣.

(٣) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ص٤٥.

(٤) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص ٦٤.

(٥) المرجع نفسه، ص ٧٠.

(٦) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ص٧٤.

خشب النافذة[1]. وتتكرر الصورة المألوفة للبيت في المخيم، لتشير إلى واقع المخيم، فهو عبارة عن حواري، ودروب وعرة، ونوافذ محطمة، وبيوت من صفيح[2] هي مأوى للشخصية ترتاح بها، وتستمع إلى نشرات الأخبار[3]. وصورة البيوت بعد القصف الإسرائيلي فهي بيوت مهجورة[4]. وبيوت أخرى منهارة[5]. وينتشر الخراب والدمار. وهكذا تعطي البيوت صورة عن حياة الناس في المخيم في أثناء العاصفة الجوية، وفي أثناء القصف العدواني عليها.

ومن جهة أخرى، وعبر التركيز على وصف فضاء أحد بيوت المخيم في موقفين نستدل على الحالة الشعورية لصاحبة البيت، إذ تشي الفوضى التي تعم المكان في الصورة الأولى بواقع الضياع الذي تعانية المرأة[6]. فالسنيورة حين دخلت "أضاءت الغرفة، سطع الضوء كاشفاً فوضى في السرير، وفوق الطاولة كانت الثياب، والأغطية، تتكوم هنا وهناك"[7]. ولكن هذه الصورة تغيرت، ورأينا صورة ثانية مغايرة تماماً، صورة نابضة بالتفاصيل الصغيرة "المشبعة بزائحة الحياة لتظهر حجم التغيير الإيجابي الذي أصاب المكان. دليلاً على التغير الذي طرأ على تلك المرأة التي صنع منها حبها للشرقاوي شخصية أخرى مقبلة على الحياة مفعمة بالإنسانية"[8]. فحين دخل الشرقاوي تلك الغرفة، لمس التغير "جلس على الأريكة، ثمة تغيرات حدثت على الجدران. خارطة فلسطين مطرزة باليد، صورة قديمة ذات إطار قديم لابد أنها كانت تحتفظ بها داخل الخزانة، صورة رجل كان لحظة التقاط الصورة في شرخ الشباب، ولابد أنه أبوها....

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٨٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٨.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢١٨.

(٦) العيلة، زكي، المرأة في الرواية الفلسطينية، ص٢٢٥.

(٧) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص ١٠٠.

(٨) العيلة، زكي، المرأة في الرواية الفلسطينية، ص٢٢٥.

وصور أخرى لزرافة طويلة العنق، وفراشات تفرد أجنحتها وزهور النرجس والقرنفل"[1]. ويسترسل الراوي في وصف الغرفة ليؤكد مدى التغيير الذي أصاب الشخصية فانعكس على المكان" وفوق الوسائد كانت تنشر مطرزاتها، وفوق السرير كانت تنشر شرشف حرير، وعلى الطاولة الصغيرة كانت تنشر شغل سنارتها"[2]. وحين عاد الشرقاوي لزيارتها مرة أخرى كانت "الغرفة مرتبة.... الأشياء منسقة... تفوح رائحة الغسيل ورائحة النظافة، والغرفة منسّقة كباقة من الزهور"[3]. هذه الصورة الجميلة للبيت النظيف المرتب تتكرر، ويقف الرواي مرة أخرى عند تفاصيلها. فالزهيري يعود إلى بيته حيث" السرير نظيف ومرتب والوسائد المطرزة نظيفة، ورائحتها طيبة، والأغطية مغسولة وشديدة البياض"[4]. ويجد زوجته "تجلس، وتشغل نفسها برتق جواربه"[5].

فوصف البيت هنا يساعد على تجميع الإشارات، والإيحاءات، للقيام بالتأويل، والتفسير، من جهة، وإلى إشاعة التماسك بين المكان والشخصية.[6]. فزوجة الزهيري تقول له حين أخبرها أنه لن يكون في البيت لأن الاستنفار سيطول "سيكون في البيت رائحة حنوّك وصفاء روحك"[7]. فجماليات البيت تكمن في العلاقة التي تربط الشخصية به، فزوجة الزهيري تجد فيه الحنان والصفاء، فمع أنّ الشخصية تعيش في بيت متواضع في المخيم، ولا يخفى حاله على أحد، لكن حبّ الحياة والارتباط بها يجعل الشخصية تعتني بهذا المكان فيبدو نظيفاً مرتباً، وترتبط به فيغدو أليفاً، لأنه -وحسب تعبير باشلار-

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٣٣.

(٢) المرجع نفسه ص ١٣٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٥٣.

(٦) حسين، خالد حسين، المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً، ص٩٤.

(٧) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٥٦.

ركنها في العالم، كونها الأول "كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعناه بألفة فسيبدو أكثر البيوت بؤساً بيتاً جميلاً"[1].

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) كان البيت حاضراً، فأحياناً كان الراوي يستخدم كلمة (الدار) للدلالة عليه، وهي الكلمة التي كانت، ومازالت دارجة بين العامة في فلسطين "هبط الدّرجات إلى حوش الدار"[2]. بالإضافة إلى كلمة بيت أيضاً. فالحاج حسين يقول (للبيك) بعد أن عزم على السفر "البيت بيتك، نحن الضيوف وأنت صاحب الدار. أجاب البيك: تسلم الدار وأصحابها"[3]. واستخدم الراوي كلمة (منزل) أيضاً لتدل على البيت، فأسد الشهباء عندما وصل دمشق نزل عند خاله وزوجته، إذ يقول "عندما طرقت بابهما استقبلاني بالترحاب والعواطف الجيّاشة، وأدخل وجودي المزيد من الحيوية على هذا المنزل الذي تفوح منه رائحة الياسمين"[4].

وكان بيت (العم حدّو) في دمشق من البيوت التي ورد وصف لها على لسان أسد الشهباء "جلسنا في غرفة الاستقبال الواسعة على كراسي دمشقية فاخرة مرصّعة بالصدف، ومزدانة بنمنمة ورسومات على هيئة أقمار ونجوم"[5]. فهذا الوصف له دلالاته التي تكشف عن الوضع الاقتصادي لصاحب البيت، مُشيراً في الوقت نفسه إلى خصوصية البيئة الشامية في تنظيم البيت والأثاث.

ومثل هذا كان البيت الكبير أو (دار الأمان) كما كان يُطلَق عليها (الدار الكبيرة) التي تتوسط البستان في المنطقة الزراعية[6]. وكان للأثاث الذي وصَفَهُ الراوي دلالة على ما شهدته هذه الدار من أيام لم تخل من رغد العيش ولكن لم يبق في دار الأمان "سوى

---

(١) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ص٤٢.

(٢) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٩٠.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٢٦.

(٦) المرجع نفسه، ص١٣٩.

المقاعد الوثيرة المصنوعة من الخشب المحفور، والقماش المخملي، والسجاجيد العجمية، والستائر الدمشقية، والسرير النحاسي"[1].

ويُلاحظ أن وصف الأشياء الموجودة في البيوت "تأتي بمقدار لزومها لأداء الوظيفة المرسومة لها"[2] دون زيادة أو نقصان. فالوظيفة التي أدّاها الوصف هنا – مثلما هي في روايات جبرا– أفصحت عن مستوى الشخصية –صاحب البيت– الاقتصادي، والاجتماعي، فهذا المكان استحال إلى أداة من أدوات ربط ماضي الشخصية بحاضرها[3]. فقد "كان البيت يعج بأنفاس العائلة والضيوف والزائرين، ولم يكن قد تعرض للفواجع بعد"[4]. لكن تغيرت الأحوال، ولم يبق الآن في دار الأمان إلا هو عبد الكريم – صاحب الدار– بعد أن "كانت دار الأمان عامرة، الوالد يفيض بالحيوية، والوالدة تتمتع بكامل عافيتها. زوجته منيرة تضيء كالشمعة، خديجة تذهب إلى المدرسة الابتدائية والشريط الأحمر يطل من جايلتها"[5].

وكان لموقع هذه الدار في المنطقة الزراعية المحاذية لليهود، والقريبة من مستعمرة (أوفكيم) دلالة خاصة، إذ يفتقد للأمان، فـ"ليس في الدار والبستان بارودة، وليس ثمة سوى عصا غليظة، لو كان في دار الأمان بارودة لدخلت رحابها الطمأنينة"[6]. لذا لم تلبث هذه الدار أن أصبحت خالية على وقع هجمات اليهود المتتالية.

وظهر البيت في رواية (نهر يستحم في البحيرة) في الصفحة الأولى بيتاً يطلّ على البحر فـ"من نافذة المنزل يمتد حتى آخر المدى بحر أزرق، إنه بحر غزة المتوسط الحنون"[7].

---

(١) المرجع نفسه، ص١٤٠.

(٢) محمود، حسني، سداسية الأيام الستة، الرؤية والدلالة والبنية الفنية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص١١٤.

(٣) خليل، إبراهيم، جبرا إبراهيم جبرا، الأديب الناقد، ص٣٢- ٣٤.

(٤) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٤٠.

(٥) المرجع نفسه، ص١٣٩.

(٦) المرجع نفسه، ص١٥٣.

(٧) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص ٥.

هذا البيت الذي نزل فيه الراوي عند عودته إلى أرض الوطن كان لأصدقائه الذين نزل عندهم ضيفاً، ثم لم يلبث أن انتقل "من بيت الأصدقاء إلى بيت ضيافة تابع للسلطة، ثلاثة أسرة في الغرفة الواحدة، والجدد ينامون على المقاعد"[1]. فهؤلاء العائدون كان لابدّ لهم من أمكنة تستوعبهم، لذا بدت بيوت الضيافة مزدحمة بهم.

وظهرت البيوت، في هذه الرواية بصورة خاصة، منسجمة مع ماتعرّض له المكان من عدوان. فقد رأى الراوي "بقايا البيوت التي لم تقتلعها الجرافات ماتت وحيدة منذ زمن فهي تشبه الأضرحة"[2]. وشعر بالغربة أمام بيوت أخرى مرّ بجوارها بصحبة صديقته مجد "غريبان بين اليهود والبيوت المهَودة، لا أحد يشعر بالأحاسيس التي تصطخب في أعماقنا"[3]. لكن الراوي حين يذهب مع شقيق صديقه إلى بيته، ويقدم له أفراد عائلته فإنه يقول "أمضيت معهم وقتاً طيباً، وكنت بحاجة ماسة لدفء الجو العائلي"[4]. فجماليات البيت هنا تكمن في ارتباطه بمفهوم "الأسرة والألفة والعطف والحب والتراحم"[5]. وهذا ما يحتاج إليه المرء على الدوام.

٢. الخيمة:

تعدّ الخيمة من الأماكن المغلقة التي يتخللها الضوء والرياح، وهي ليست حاجزاً لأي منهما، ودخول الضوء والريح إليها من كل جانب هو الغاء لثقلها وتأكيد لبساطتها، والعلاقة بين الشخصية، والخيمة، علاقة متحركة، قلقة، فهي ليست بديلاً لمكان آمن ومستقر[6]. ويختلف الدور الذي تؤديه في الرواية مثلما يختلف دورها في الحياة. ففي رواية (تفاح المجانين) أدّت الخيمة دور الصف المدرسي، الذي كان يتوجه إليه الطلاب صباحاً ويتلقون فيه دروسهم، ومنهم الراوي الذي يتحدث عن هذا الصف قائلا: "أما

(١) المرجع نفسه، ص ١٨.
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٤.
(٣) المرجع نفسه، ص ١١٦.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٩.
(٥) طبنجة، كرم خليل، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، ص٤٣.
(٦) النصير، ياسين، الرواية والمكان، ص١٦٠- ١٦١.

الأولاد الذين يجلسون في المقاعد الخلفية فقد ركعوا فوق الحصى المفروش فوق أرضية الخيمة"[1]. وهذه الخيمة كغيرها من الخيام مصنوعة من الشادر، وأرضيتها مفروشة بالحصى "فكانت الرياح تهز الشادر، وكان للحصى وخز المسامير"[2]. وينحصر وجود الخيمة في هذه الرواية في مظهر واحد فقط، وهو الصف المدرسي الذي كان يذهب إليه الراوي مع صديقه بدر العنكبوت، فقد وصف لنا الراوي ما كان يحدث في هذا الصف من إذلال، فبدر العنكبوت "يسند ظهره إلى قماش الخيمة.... دخلت الست أنجيل.... سحبته من أذنه، وقالت له أمام طلاب الصف: يا كسلان.... وجهك إلى الحائط... ارفع يديك إلى أعلى"[3]. ولم يكن ثمة حائط. كل ذلك لأنه لم يكن يحمل منديلاً وكان متسخ الرأس والأظافر، ولم يكن يحمل حقيبة كتبه، فهذه الخيمة البسيطة وظّفت للكشف عن سوء أحوال الطلاب فيها، ومايعانونه من إهانة ومذلة يلاقونها من المعلمة (الست أنجيل) التي كانت تقول لهم "لا تتمخطوا في الصف، وقالت: لا تسعلوا قالت: خطكم مثل خرابيش الدجاج. قالت ممنوع السعال يا أولاد. ممنوع الكحة، ممنوع النباح. قالت: أعصابي لا تتحمل هذا السعال المرهق، لا تتحمل روائحكم الكريهة"[4].

وهذا يؤكد ما تعنيه الخيمة بالنسبة للفلسطيني، فهي "رمز وجوده المرحلي الذليل"[5]. وهي تشير إلى واقع اللاجئين في المخيمات لاسيما في سنوات اللجوء الأولى. فقد كانت الخيمة هي المأوى، والمدرسة، قبل أن تتطور وتصبح بيتاً من صفيح.

وظهرت الخيمة في رواية (بحيرة وراء الريح) خيمة عسكرية إذ كانت المعسكرات عبارة عن عدة خيام، فنجيب حين تطوع للقتال، وتوجّه للمعسكر، دخل خيمة من هذه الخيام التي سيشارك بالإقامة فيها مع أسد الشهباء، ووصفها بأنها خيمة صغيرة "ذات

---

(١) يحيى، يخلف، تفاح المجانين، ص١١.

(٢) المرجع نفسه ص١١.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٦.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠، ١١.

(٥) عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية العربية، ص٢٨٢.

سريرين، سرير مرتّب فوقه غطاء من الصوف الملوّن. وآخر فوقه فرشة من الإسفنج دونما وسادة ولا غطاء"[1]. هذا الذي سيكون سريره.

ووصف نجيب خيمة أخرى في هذا المعسكر "لم يكن في الخيمة أسرة، كانت أرضيتها مفروشة بالأغطية الصوفية، وتتناثر هنا وهناك الجعب، وأمشطة الرصاص،وأدوات التنظيف، وبندقية تستند إلى عمود الخيمة"[2].

وبدت الخيمة في هذه الرواية مكاناً للتدريب، والاستعداد للمعارك الأخيرة، قبيل إعلان اغتصاب فلسطين[3]. ولكن وبعد اغتصاب فلسطين أصبحت الخيمة مأوى اللاجئين الذين شردتهم النكبة.

٣. الفندق:

يعدّ الفندق من الأماكن المغلقة التي تتميز بها المدينة، ومن المظاهر الحضارية لأية دولة، وهو مكان له عالمه الخاص، فهو مؤقت، ويشير إلى مسافر يقيم فيه إقامة مؤقتة، ثم لا يلبث أن يرحل، لذا لا يترك في الشخصية ذكريات عميقة، أو آثاراً نفسية كالتي يتركها البيت مثلاً، لأنه مكان عابر في حياة الشخصية[4].

ويؤدي الفندق في الرواية الفلسطينية دوراً مهماً، فهو يعكس ترحال الفلسطيني في أرجاء الكون إثر تشريده من وطنه، وماترتب عن ذلك من حاجة إلى السفر للبحث عن عمل. فقد شهد الفندق ما عاناه الفلسطيني في غربته الطويلة من أجل البقاء.

ففي رواية (نجران تحت الصفر) ظهر الفندق الشعبي الذي وصفه الراوي حين وصل جدّة في طريقه إلى نجران، ونزل فيه "كان الفندق الذي أنزل فيه يشبه الطابون الذي يخبزون به الأرغفة في بلادنا"[5]. وكانت أجرته ثلاثة عشر ريالاً لليلة الواحدة، ومع ذلك

(١) يحيى، يخلف، بحيرة وراء الريح، ص٣٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٩.

(٣) حطيني، يوسف، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، ص١٠٦.

(٤) حسين، خالد حسين، المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً، ص١٢٧.

(٥) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص١١٤.

لم يتمكن الراوي من الإقامة فيه لأن ما معه من نقود لا يُغطي إقامته في هذا الفندق أكثر من ثلاثة أيام، مما يدل على وضعه المادي الصعب. أما الغرفة في هذا الفندق فكانت "غرفة صغيرة ضيّقة. سرير علاه الصدأ وفوقه أغطية بيضاء قديمة"[1]. فحال الغرفة وأثاثها يشير إلى وضع الفندق عامةً، ووضع من ينزل فيه. لكن هذه الغرفة وجدرانها تحمل بصمات من نزلوا فيها، فأصبح الجدار "صدراً يتسع لآلام مئات الأشخاص الذين يتركون الوطن ويعبرون برزخ الوهم"[2]. فدلالة هذه الجدران وما كُتب عليها تشهد على عذابات المغتربين، وما عانوه في الغربة، وهذه المعاناة شبيهة بما يعانيه الفلسطينيون في زنازين السجون الممتدة عبر أرجاء الوطن العربي "على جدران غرفتي بالفندق قرأت كلمات عشرات المعذبين الذين مرّوا من هنا. كتبوا على الجدران شكواهم وآلامهم بالحبر وقلم الرصاص، ولم يمح أحد هذه الكلمات، ولا حتى صاحب الفندق، فتذكرت زنازين سجن المحطة بعمان"[3].

وفي هذا الفندق غرفة صغيرة لتأمين الحقائب، ترك فيها الراوي وصديقه حقائبهما عندما انتقلا للمبيت بالمقهى، وقد حدّثهم صاحب الفندق عن حقيبة وضعها صاحبها في هذه الغرفة "منذ سنة ونصف، ولم يعد حتى الآن.... إنه فلسطيني مثلكم"[4]. وفي هذا إيماءة موحية لواقع الفلسطيني الذي تشرّد في البلاد باحثاً عن رزقه، وقد يتيه في هذا العالم الواسع الذي ضاق به، فلا يُعرف مصيره، وتظل حقيبته في تلك الغرفة تُذكّر به.

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) بدا الفندق مكاناً عابراً في حياة الشخصية، تمرّ منه لتنتقل إلى أمكنة أخرى، فقد ظهر الفندق في أوراق عبد الرحمن العراقي – احد شخوص الرواية– عندما وصل إلى دمشق في طريقه إلى فلسطين ليتطوّع في جيش الإنقاذ "نمت ليلة في فندق المشرق بالمرجة، اغتسلت، وحلقت ذقني، واشتريت ملابس جديدة، ونمت نوماً

---

(١) المرجع نفسه، ص١١٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٦.

(٣) المرجع نفسه ص ١١٦.

(٤) المرجع نفسه، ص١١٧.

لم أذق مثله منذ أن بدأت فكرة التطوع تشغلني"[1].

وما حصل مع عبد الرحمن العراقي يتكرر مع أسد الشهباء، فبعد أن أمضى ثلاثة أسابيع في التدريب، مُنح إجازة لمدة ثلاثة أيام قضاها في الفندق "لذلك حجزت مكاناً في الفندق، ثم اشتريت ملابس، واغتسلت، وحلقت ذقني"[2].

فهؤلاء المتطوعون منهم من كان عراقياً وسورياً ومصرياً، وكانوا يلتقون في الفندق الذي يُعد مكاناً لاقامتهم ريثما يُنقلون إلى فلسطين يقول أسد الشهباء "عدت إلى فندقي، التقيت هناك بعض رفاقي في الدورة العسكرية، فمعظم جنود الانقاذ ينزلون فيه"[3]. لكن الراوي لم يتوقف عند وصف أي غرفة من غرف هذا الفندق، فقد اكتفى بالإشارة إلى دوره في كونه محطة تلتقي بها الشخوص تستريح لتُنقل إلى مكان آخر.

ومن الملاحظ على الفندق في هذه الرواية أنه من الفنادق المحافظة –حسب تعبير أسد الشهباء– إذ جاءت تزوره (مَلَك) في الفندق فيقول: "كانت تعلم أنني لا أستطيع أن أجلس معها في بهو الفندق طويلاً، فمن غير المحبّذ أنْ تجلس امرأة مع رجل في هذه الفنادق المحافظة"[4].

وإذا كان الفندق قد مرّ في (بحيرة وراء الريح) هامشياً لا يكترث الرواي بشأنه كثيراً فإنه في رواية (نهر يستحم في البحيرة) يظهر أكثر من مرة، فهو مسكن السيد أكرم المغترب في أمريكا، والعائد لزيارة وطنه، فقد كانْ يسكن في فندق الزهراء"[5]. في مدينة القدس، وحين يلتقي بالرواي في المقهى، وتعرفهما تجد ببعضهما، يقترح السيد أكرم على الرواي أن يذهب معه "إلى الفندق، وينام ليلته، وفي اليوم التالي يشدّون الرحال إلى طبرية"[6]. فهما يعودان إلى وطنهما غريبين لا مأوى لهما سوى الفندق.

(١) يحيى، يخلف، بحيرة وراء الريح، ص٧٨.

(٢) المصدرالسابق، ص١٠١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٣.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠٧.

(٥) يحيى، يخلف، نهر يستحم في البحيرة، ص٤٢.

(٦) المرجع نفسه، ص٤٤.

وظهر في هذه الرواية شكلٌ آخر من الفنادق، وهو (الشاليه) ففي قرية (سمخ) أقاموا في "شاليه صغير مكوّن من غرفتين، وسرعان ما أحضر (شلومو) المشرف على المكان سريراً إضافياً خفيفاً"[1]، وفي ذلك إشارة إلى ما طرأ على المكان من تغيير. فقرية (سمخ) تعرضت للتهويد، وأقيمت فيها مبانٍ جديدة فبدت مغايرة لما يعرفه الراوي عنها. لذا قال عنها "صارت مدينة يهودية فوق ترابها، على أنقاض بيوتها"[2].

وفي مدينة طبرية أيضاً لم يكن أمام السيد أكرم إلا المبيت في فندق "وختم حديثه – أي السيد أكرم – بأنه سينام في فندق طبرية"[3]. ولم يورد الراوي وصفاً لأي من هذه الفنادق التي ذكرها إلا تلميحاً حين قال عن السيد أكرم "كان يتكلم بصوت عال من غرفته الفاخرة بالفندق، غرفة تصدح بموسيقى ناعمة تصلني مصاحبة لصوته"[4]. وحين وصف وصوله لهذا الفندق حيث "أسرع خدم الفندق، وفتحوا لنا باب السيارة وحملوا الحقيبة"[5].

ولعل عدم وقوف الراوي على وصف هذه الفنادق مردّه أنها طارئة على المكان الأصلي، ولا تعني له شيئاً، وفي الوقت ذاته، حين كان ينظر من نافذة الفندق، "كان يرى البحيرة عبر الزجاج هادئة، سطحها الرقراق يشبه بطن الغزالة بالفعل"[6]. فالبحيرة تعنيه أكثر مما يعنيه الفندق.

٤. المقهى:

يُعدّ المقهى من الأماكن المغلقة لكنه، تبعاً لكونه مكاناً مشتركاً تتردد عليه أعداد كبيرة من الناس، ومن فئات مختلفة، يقترب من المكان المفتوح، فإذا كان البيت مكاناً مغلقاً وخاصاً، والشارع مكاناً مفتوحاً وأكثر عمومية من الأمكنة الأخرى، فإن المقهى

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٨٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٨.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠٨.

(٥) المرجع نفسه، ص١١٠

(٦) المرجع نفسه، ص١١٧.

مكان يجمع بين الانغلاق والانفتاح، فهو مكان اجتماعي يلتقي فيه شخوص مختلفون لتزجية أوقات الفراغ، "وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية"[1]. وفي أحيان أخرى تلتقي به الشخوص "لتصريف لحظات البطالة أو للقيام بممارسات مشبوهة، أو حتى لتناقل الشائعات الرخيصة"[2].

والمقاهي نوعان، فهناك مقهى للمثقفين، وآخر شعبي، أكثر حضوراً في الأدب، يلتقي به المثقف، وغير المثقف[3].

ويظهر المقهى في الرواية عامة مكاناً للترويح عن النفس بعد يوم عمل، أو مكاناً لأولئك العاطلين عن العمل يقتلون فيه الوقت بتبادل الأحاديث، وشرب الشاي والقهوة، وتدخين السجائر والأراجيل، وأحياناً يقصده من يبغي أن يخلو بنفسه بعيداً عن الواقع ومشكلاته.

وفي الرواية يؤدي المقهى دوراً بارزاً في إعطاء صورة واضحة عن المجتمع من خلال رواده الذين ينتمون إلى فئات اجتماعية مختلفة، ويناقشون أفكاراً متباينة في شؤون الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فهو مكان للنقاش والحوار، وتبادل الأخبار والأفكار لذا يُعدّ المقهى "مكاناً جمالياً مطروقاً في الرواية العربية ... ويعد علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي"[4]. ولا سيما في روايات نجيب محفوظ التي يُعد المقهى شرّاً لابد منه.

وفي رواية (نجران تحت الصفر) يظهر المقهى مكاناً شعبياً يجتمع فيه الرجال، وتتكرر فيه اللقاءات والمشاهد و"يتبادل الناس أماكنهم في مقهى (أبو رمش)، ويظل (ابن عناق) يحمل صواني الشاي المنعنع والنراجيل إلى الزبائن"[5].

---

(١) بحرواي، حسن، بينة الشكل الروائي، (ط١)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص٩٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٠٣.

(٣) عبد الملك، بدر، المكان في القصة القصيرة في الإمارات، ص٣٧٧.

(٤) النابلسي، شاكر، بجماليات المكان في الرواية العربية، (ط١)١٩٩٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٩٤، ١٩٥.

(٥) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص١٤.

وعكس المقهى في هذه الرواية أموراً كثيرة سواء أكانت متعلقة بالشخوص أم بالمجتمع، ففي مجتمع نجران كان العسس، وهم الذين يمثلون السلطة هناك "يتثاءبون، ويشربون الشاهي دون أن يتمكن (ابن عناق) من تحصيل الثمن"[1]. وفي ذلك إشارة واضحة إلى استغلال رجال السلطة لمناصبهم.

ومقهى (أبو رمش) يجسُد سوء الأحوال في نجران عامة، فأبو شنان يسأل ابن عناق متى يصبح عنده في المقهى مروحة، فكان جواب ابن عناق "انتظر حتى يصبح في نجران (كهرب).... مولدات الكهرباء لا يشتريها إلا الأمير (طال عمره) وقائد الشرطة، ومدير مكتب الإشراف.. أما الفقراء من أمثالنا فعليهم أن يستعملوا المنشات"[2]..

فما يدور في المقهى من حديث يظهر تفاوتاً طبقياً تحياه مدينة نجران. ولأنه مقهى شعبي للفقراء في حارة العبيد، فقد كان أمراً طبيعياً أن يأتي وصفه على هذه الشاكلة "المقاعد الخالية، والطاولات القذرة التي يحط على دبقها الذباب، ولا شيء يتغير في هذا المكان"[3].

وكانت الشخصيات تلجأ لهذا المقهى في أزماتها متهربة من عذاباتها وآلامها، فبعد أن انضم (أبو شنان) لرجال (أبي طالب) شعر بالضيق فذهب إلى المقهى يشكو لابن عناق آلامه، وعباجة الزبال أيضاً بعد أن وجد كفّ (ابن أمنية) المقطوعة دخل المقهى، وأجهش بالبكاء، ثم "توقف عباجة عن البكاء، كفّ فجأة وامتدت يده إلى عبّه وأخرج الكفّ ذات الأصابع المتشنجة وألقاها وهو يتمتم ويقول أشياءه غير المفهومة"[4]. ويظل المقهى مكاناً لنشر الأخبار أحياناً، ولترويج الإشاعات في أحيان أخرى، فها هو الزيدي في مقهى (أبو رمش) يتحدث عن المعركة ويقول "بعد أن صعدنا قمة الجبل وصعد أبو طالب إلى قمة صخرة، وخلع حذاءه ورفعه عالياً، هذا الحذاء يذقن كل من يهرب من المعركة، ثم أشهر مسدسه وبدأ القتال. فانهمرت القذائف وأمشاط الرصاص، ثم لاحت

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٠.

(٢)المرجع نفسه، ص٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٢.

الطائرات في الأفق، وبدأت تقصف، وقبل أن تخترق الشظايا ساقي شاهدت بو طالب يولي الأدبار حافياً"[1].

وفي المقهى تتردد الإشاعات الكثيرة التي يتبادلها روّاد المقهى "ويقولون في مقهى (أبو رمش). إن الزبّال (عباجة) الذي هام على وجهه في البراري، وسكن الكهوف في الجبال، اقترب ذات ليلة من معسكر (أبي رشاش) فانتهره الحارس الأجنبي، ولما لم يقف أطلق النار بغزارة، فسقط يتخبط بدمه. ويقولون بأن جثة (عباجة) وضعت في إحدى الكهوف... ويقولون....."[2]. ويُلاحظ أن الأحاديث الدائرة في المقهى من أخبار وإشاعات هي ملخص لحياة الناس في ذلك المجتمع وتصوير غير مباشر لما يفكرون به ويخشونه أو يتوقعونه من حوادث.

أما المقهى في مدينة جدّة، فقد كان له دور آخر في حياة الشخوص، فبالإضافة إلى دوره التقليدي يؤدي دور الفندق ليلاً، فقد أخبر أحدهم الراوي وزميله (كمال الغزاوي) "أن المقاهي في جدّة تتحوّل في الليل إلى فنادق، وأنهم يؤجّرون المقعد الطويل بريالين فقط"[3]. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على وضع جدّة، وازدحامها بالعاملين، والوافدين الفقراء، الذين لايستطيعون المبيت في الفنادق حتى الرخيصة منها، فيبيتون في المقاهي، وهذا ما حصل مع الرواي وزميله "فسرعان ما نادينا على صاحب المقهى واتفقنا على المبيت في مقهاه"[4].

ولم تبتعد صورة المقهى في جدّه كثيراً عن الصورة المألوفة له في الأماكن الأخرى، كنجران مثلاً، فهو مكان لتبادل الأحاديث التي تُفصِحُ عن الأوضاع الاجتماعية، والسياسية، فقد كان عمال المقهى قد حدّثوا الراوي وزميله عن (مشعان) الذي هو قائد نقابي "قاد انتفاضة عمالية ضد الأميركان والحكومة في المنطقة الشرقية، وألقي عليه

(١) المرجع نفسه، ص٩٣، ٩٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٧.

(٤) المرجع نفسه ص ١١٧.

القبض، وسجن لمدة سبع سنوات"[1].

وحكى لهما أيضاً" عامل المقهى اليمني عن الحرب الشرسة في الجنوب، وعن رجال الكوماندوس الجمهوريين الذين قبض عليهم في الرياض،وفصلت رقابهم بالسيف عن أجسادهم"[2].

أما المقهى في رواية (تفاح المجانين) فيبدو أنه لم يكن له وجود، لأن العم (تحصيل دار) حين أقلع عن بيع العملة الفلسطينية "امتهن بيع القهوة الحلوة، يتجول في السوق، يصب القهوة لعمال المياومة، وباعة الخردة، وبائع الشواء، والعتّالين، وينادي وهو يطقطق بالفناجين: دمعة بالهيل... دمعة"[3]. فلم تكن الظروف الصعبة في الحارة تسمح حتى بوجود مقهى شعبي بسيط. وحين كان يرغب الشخوص بالاجتماع معاً وشرب القهوة كانوا يجتمعون عند أحدهم "واجتمع الرجال في بيت العم تحصيل دار يشربون القهوة ويستمعون إلى الإذاعة"[4].

وفي رواية (نشيد الحياة) كان حضور المقهى عابراً، فمخيم الدامور –مكان حوادث الرواية– كان يعيش ظروفاً خاصة قبيل الاجتياح و في أثنائه، مما لم يدع للمقهى دوراً، فكان في هذه الرواية، كغيره من المقاهي الشعبية، صغيراً، ومقاعده من القش، يُقدّم فيه القهوة والشاي، يقصده الناس لقضاء أوقات الفراغ فـ (أبو العسل) بعد أن وصل بقالة (السيلاوي) وأنزل حمولته من أكياس البطاطا توجه إلى "المقهى الصغير، جلس على كرسي من القش، وطلب فنجان قهوة وشربه، ودخّن سيكارة"[5]. وحين شعر بالضيق، بعد أن دهس دجاجة زليخة، وجد "قدميه قد ساقتاه من جديد إلى المقهى، فكّر في أهمية كأس من الشاي الغامق الأسود"[6]. ففي ذلك إشارة إلى أن الشخصية، حين شعرت

(١) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٢) المرجع نفسه ١٢١.

(٣) يحيى، يخلف، تفاح المجانين، ص١٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٥) يحيى، يخلف، نشيد الحياة، ص ٢٦.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٧.

بالضيق، لم يكن أمامها خيار آخر غير المقهى، بالإضافة إلى تأكيده الوظيفة التقليدية للمقهى "فقد كانت وظيفة –المقهى– أن يقدم القهوة والشاي والمرطبات"[1]. فضلاً عن وظائفه الأخرى التي نوّه إليها في السابق.

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) أيضاً كان حضور المقهى بسيطاً، وقد أورده الكاتب باسم (القهوة) الاسم الشائع له عند العامة في فلسطين، فخالد الزهر يذهب "ليأخذ (نفس تنباك) في قهوة (أبو العلا)" [2].

وأسد الشهباء في حديثه عن رحلته من حلب إلى فلسطين يمر بدمشق، ويذهب للسلام على خاله في دكانه ولكي ينجو من زيارة البيت يزعم أن إجازته قصيرة وعليه أن يعود سريعاً إلى موقعه، فيذهب إلى المقهى ويقضي بعض الوقت "وقضيت بقية النهار في مقهى البرازيل"[3]. فهنا يقتصر دور المقهى على تصريف أوقات الفراغ فقط.

وعادة يكون المقهى مكاناً لتبادل الأحاديث بين الشخوص، ومناقشة القضايا المختلفة، ولكن المقهى في هذه الرواية ظهر ظهوراً مغايراً تماماً. فعندما خرج الراوي وأسد الشهباء ومجيب من فلسطين إثر قرار المفتش العام تسريحهم، وحين وصلوا دمشق، أشار عليهما الراوي أن يجلسوا في المقهى. "جلسنا على كراسي المقهى. لم يكن ثمة حماس للكلام. كنت بيني وبين نفسي أحسد هؤلاء الذين يغذّون السير باتجاه أهدافهم.... فأين سنذهب نحن، وماذا يتعين علينا أن نفعل؟ كانت دمعة كبيرة تملأ عيني أسد الشهباء. دمعة اختفت وراءها ليالي القصف، وزوابع الغبار، وبريق النياشين، وسقوط المدن...." [4].

فما تعرضت له البلاد من حوادث تتمثل في النكبة، وما ترتب عليها من تشريد، لم تدع للمقهى فرصة يؤدي فيها دوره المعهود، فقد سيطرت على الشخوص –وهم يقضون الوقت فيه– مشاعر القهر، واليأس، والحزن.

أما في رواية (نهرٌ يستحمّ في البحيرة) فإن المقهى ظهر بصور، وتسميات مختلفة،

---

(١) النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ص١٩٣.

(٢) يحيى، يخلف، بحيرة وراء الريح، ص ٦٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٠٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٦٨.

فقد ظهرعندما التقى الراوي بـ(مجد) في مدينة غزة، وجلسا "قبالة الشاطئ في مقهى الليدو"[1]. وتعددت المقاهي على الشاطئ "وعلى شاطئ الشيخ عجلين تمتد المقاهي أمام البحر"[2]. ولا تختلف صورة هذه المقاهي عن المقاهي التقليدية حيث كراسي القش والنراجيل والأغاني المنبعثة من أجهزة التسجيل. وكانت هذه المقاهي ملتقى العائدين من تونس خاصة، و"لعل صاحب المقهى رغب في إرضاء زبائنه من العائدين الذين قدموا من تونس، لعله أراد أن يثير ذكرياتهم"[3]. عندما انطلق من جهاز التسجيل صوت مغنية تونسية.

هذه المقاهي التي شاهدها الراوي في غزة ذكرته بـ(مقهى سيدي شعبان) في مدينة (سيدي بوسعيد) التونسية "حيث البخور، والحصر المفروشة، ورائحة المشموم، وقلائد الياسمين، والشاي بالبندق، والقهوة بماء الزهر"[4].

هذا المقهى هو الذي ظل الراوي يتذكره، ويستحضره، ويرحل إليه عبر مخيلته. فعندما سألته مجد لماذا تصمت، أجابها: "لأن عزف العود لموشح المالوف يجرحني، لأن عائشة تطلّ من الشرفة إلى خليج قرطاج، ولأن رائحة البخور تختلط برائحة المشموم، وتصعد السلم الحجري نحو مقهى سيدي شعبان"[5].

فضلاً عن الصورة التقليدية للمقهى ظهرت صورة أخرى مغايرة له في هذه الرواية، لكنها تنسجم مع الواقع الجديد للمكان الذي تعرض للتهويد، فالمقاهي في طبريا مقاهٍ حديثة، وعصرية، تعمل فيها فتيات، "عدنا إلى المقهى، فوجدنا النادلة تجلس على مقعد بجانب السيد أكرم، كانا يتحدثان"[6].

ولم تعُد أماكن اللقاء خارج البيت في الرواية العربية المعاصرة مقصورةً على

---

(١) يحيى، يخلف، نهر يستحم في البحيرة، ص١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٤١.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٣.

المقهى، بل أصبحت ثمة أماكن أخرى مثل (الكافتيريا) والبار، والمطعم، والملهى، فهذه الأماكن لم تظهر في الحياة العربية إلا متأخرة، وقد صورت الرواية العربية هذه الأماكن، واختلفت صورها من روائي لآخر[1].

وفي هذه الرواية ظهرت (الكافتيريا) بديلاً للمقهى فقد استراح فيها الراوي في أثناء رحلته إلى سمخ، برفقة مجد، والسيد أكرم، فحين توقفوا عند محطة البنزين ليملؤوا خزان السيارة بالوقود، دخلوا (الكافتيريا) التي وصفها الراوي قائلاً "في الداخل تتناثر بضع طاولات، وبعض المسافرين الذين ينشدون محطة استراحة قصيرة"[2]. و أنواعاً مختلفة من المشروبات "جلسنا، وجاء الفتى، نظّف الطاولة، ورفع عنها المنفضة المليئة بأعقاب السجائر، وزجاجات البيرة الفارغة. قالت مجد: أريد زجاجة كوكا كولا، وطلبتُ نسكافيه بالحليب، وزجاجة ماء"[3].

وخلال هذه الرحلة أيضاً توقف الراوي ومجد في أحد المطاعم في مدينة القدس، وهنا أيضاً وصف الراوي هذا المطعم "إضاءة خافتة، وطاولات فارغة، ثمة نادل يقف وحيداً، ويبدو عليه الإحساس بالضجر، لوحات على الجدران، قباب وكنائس، وأطفال يطلّون على الجدران، ينظرون إلى الطاولات بشكل رتيب"[4]. ويُلاحظ أن دور هذا المطعم انحصر في تقديم وجبة الغذاء "انتهت فترة الغداء، وخرج الزبائن واحداً بعد الآخر وعاد المطعم خاوياً"[5].

أما المطعم في مدينة بيسان، فقد ظهر بصورة مغايرة، فهو "مطعم يهودي بأجواء شرقية: الديكور، وقلائد الفلفل التي تتدلى من سقف المطبخ، موسيقى مغربية أندلسية تنطلق من جهاز التسجيل. يزدحم المطعم بالرواد"[6]. وكان صاحب المطعم والعاملين فيه

---

(١) النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ص١٩٣- ١٩٤.

(٢) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٥٣.

(٣) المرجع نفسه ص ٥٣،

(٤) المرجع نفسه، ص٣٩.

(٥) المرجع نفسه، ص٤٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٦٢.

من اليهود الشرقيين القادمين من المغرب[1].

وفي هذا المطعم كان عازف يعزف على آلة (الأكورديون) لحناً مرحاً ثم لم يلبث أن تحوّل إلى عزف ألحان صاخبة استدرجت عدداً من الرجال والنساء إلى الانضمام إلى حلقة الرقص[2]. فبدا المطعم في هذه الرواية شبيهاً بالملهى، حيث الموسيقى والرقص. فالملهى يمتاز بمواصفات خاصة تتعلق بأنواع المشروبات التي يقدمها، وبوسائل الترفيه المتاحة فيه، ومن ذلك فرقة موسيقية يصاحبها مغنٍ أو مغنية، وراقصة أو راقصات، وتقام فيه الحفلات الغنائية الساهرة.

ومزج الراوي بين المطعم والمقهى، ففي الوقت الذي كان يتحدث فيه عن المطعم، والأطعمة الشرقية التي تقدم فيه، كان يطلق عليه أيضاً اسم المقهى "توقف الرقص، لم تتعب مجد، وإنما تعب عازف (الاكورديون)، وصفّق الخادم، وصاحب المقهى"[3]. و"أشار صاحب المطعم إلى عازف الأكورديون"[4]. وهنا يلاحظ تشابه صورتي المقهى و المطعم مما جعل الراوي يطلق عليه اسم المقهى أحياناً والمطعم أحياناً أخرى.

وعندما وصل الراوي سمخ توقف أيضاً عند "مطعم صغير تتناثر طاولاته الخشبية في الهواء الطلق"[5]. ولكن لم يلبث أن أطلق عليه اسم مقهى، "وجاءت إذ ذاك خادمة المقهى بعد قليل جاءت خادمة أخرى... تحمل الصينية وفوقها أكواب البيرة"[6]. وهذا يشير إلى تغير صورة المقهى الذي كانت وظيفته فقط تقديم المشروبات من قهوة وشاي ومرطبات، فقد أصبح يقدم هذه المشروبات إلى جانب أنواع من الخمور، ويقدم وجبات الطعام[7].

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٧١.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٢.

(٥) المرجع نفسه، ص٧٨.

(٦) المرجع نفسه، ص٧٩، ٨٠.

(٧) النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ص١٩٤.

أما الملهى فيقتصر حضوره في روايات يحيى يخلف على هذه الرواية (نهر يستحم في البحيرة) فـ(بيرتا) "راقصة يهودية كانت ترقص في ملهى الليدو"[1].

ومع أن الملهى من "مميزات الحياة في المدينة المعاصرة"[2]. إلا أن ملهى (الليدو) وكما يظهر في الرواية، ليس حديثاً، لأن بيرتا وقبل النكبة أي "في الأربعينات كانت أجمل نساء عصرها، بيرتا الراقصة اليهودية من سكان طبرية، الراقصة الأولى في ملهى الليدو الملاصق لضفة البحيرة"[3]. والراوي يحدّد موقع هذا الملهى فيقول "ملهى الليدو... الملاصق لمستشفى تورنس، بجانب الكنيسة الإنجيلية"[4].

فهذا الملهى كان له دور مهم، لأنه المكان الذي تعرف فيه فارس الفارس – عم السيد أكرم– على الراقصة (بيرتا) التي أحبته و"فضلته على أصحاب الملايين، وعاشت معه أجمل لحظات العمر... وعندما حدثت نكبة ٤٨ واحتل اليهود طبرية، هاجر فارس الفارس إلى مخيم عين الحلوة في لبنان، فلحقت به بيرتا، وعاشت معه في مخيم اللجوء والشتات"[5].

٥. السجن:

مكان مغلق يوحي بفقدان الحرية لأنه محكوم بالسيطرة (البوليسية)المستمدة من السلطة، التي تعمد إلى ترسيخ مفهوم العنف، والقمع، والظلم،[6] لاسيما في السجن السياسي.

والسجن مرتبط أيضاً بالقيود لأنه مخصص لمصادرة الحرية، وتتسم علاقة الشخصية به بالمعاداة، لأنه يفقدها أثمن حقوقها، وهو حق الحركة والتنقل، فهو يشكّل "

---

(١) يحيى، يخلف، نهر يستحم في البحيرة، ص٧٠.

(٢) خليفة، قرطي، المدينة في الرواية الجزائرية، رسالة ماجستير ١٩٩٤– ١٩٩٥، جامعة الجزائر، ص٢٤٢.

(٣) يحيى، يخلف، نهر يستحم في البحيرة، ص٧٣.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٧٤.

(٦) الحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف. ص١٠٠.

نمطاً ملائماً لأماكن الإقامة الإجبارية"[1] لأنه "بؤرة الحصار المكاني، بل ويمكن عدّه نقيضاً لباقي الأمكنة، إذ يظل مُعبِّراً عن حضور الموت والقمع وتسييج الذات ومحاصرتها مادياً"[2] .

أما حضور السجن في الأعمال الروائية، فهو عادة "حضور صاخب ومؤلم في آن، من حيث هو حيِّز مكاني، فضاء للموت والقهر والذل"[3] سواء أكان سجناً سياسياً أم إصلاحياً. فالسجن الإصلاحي هو السجن الذي "يستقبل الذين ارتكبوا جرائم قتل أو نهب أو سلب، أو تاجروا في الخمور والمخدرات، والسجن السياسي يستقبل الذين لهم انتماءات حزبية سياسية أو طائفية أو عرقية، ولهم رأي يعارضون فيه السلطة السياسية في سياستها الداخلية أو الخارجية، أو الذين يقعون في دائرة الشك، وعدم التيقن من دورهم وانتماءاتهم"[4] لذلك فالسجن مكان مغلق يُعزل فيه أي شخص أخل بالنظام الاجتماعي أوالأخلاقي أو النظام السياسي. وتكون وظيفة النوع الأول -الإصلاحي- هي "الردع والتأديب، وهنا تملك السلطة زمام الأمور لإعادة الأوضاع إلى نصابها، أما النوع الآخر من السجن فهو السجن السياسي، وهذا النوع هوما يمكن تسميته بالسجن الفكري، وتقوم السلطة بالإشراف على هذه الوظيفة بغية القمع الفكري للسجناء ليتم إخضاعهم لسياستها"[5]

وفي روايات (يحيى يخلف) اقتصر ظهور السجن على روايتي (نجران تحت الصفر) ورواية (تفاح المجانين).

ففي رواية (نجران تحت الصفر) بدت صورة السجن مشابهة للسجن في الواقع، فهو مكان ضّيق، معتم، مزدحم بالسجناء، يُسمع فيه صراخ وأنات السجناء، فهو "غرفة

---

(١) بحرواي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص١٠١.

(٢) جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، (ط١)٢٠٠١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١،ص٢٤٢.

(٣) إبراهيم، صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، (ط١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص٣٧.

(٤) علي، فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، ص١٣٢.

(٥) طبنجة، كرم خليل، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، ص٩٣.

معتمة حتى لو أن أحداً مدّ إصبعه أمام وجهه فإنه لن يستطيع أن يراها"[1] فـ" السجن هـو السجن .... رائحة البول، والرطوبة، والفضلات، والقمل، والوسـخ الـذي يتراكـم فـوق المساحات"[2] هذا وصف للسجن الذي زُج به (رأفت) لمجرد خطأ إملائـي في كتابـة كلمـة (قوالب) فقد كتبها (قنابل) فَلُفقت له تهمة بيع الأسلحة، وألقي في إحدى غرف الـسجن التي تعج بالسجناء، وفي هذا السجن كغيره من السجون كان رأفت يسمع "صوت صـراخ حادّ، وأصوات كرابيج متتابعة"[3]. مما أدخل الرعب والخـوف إلى قلبـه، فهـذه الأصـوات المنبعثة في السجن تُبرز الحالة النفسية الأليمة الـتي كانـت تجتـاح الـشخوص بالإضـافة إلى المعاناة الجسدية التي يكابدها النزلاء فرأفت حين قبض عليـه، ووضـعت الأصـفاد حـول معصميه ألقي أرضاً" ورفعوا قدميه عالياً، وضربوه فلقه بالعصى الغليظة، وصرخ رأفـت، وبكى، وتوسل إليهم، وطلب من كل الأنبياء أن يتدخلوا، فانتفخت قدماه وجـفّ حلقـه، ودمعت عيناه دماً"[4]. وهذه الصورة مألوفة للسجون، وما يحدث فيهـا مـن تجـاوز لحقـوق الإنسان وامتهان لكرامته.

وبعد ذلك يُنقل إلى غرفة التحقيق ويتـولى (المـستر) التحقيـق معـه، ولكـن التهمـة مُعدّة وجاهزة ولامجال للدفاع عن النفس. فالمحقق يقول له "سوف تنكر في البداية، ولكننـا سنعرف كيف ننتزع منك التفاصيل"[5]. ويتـوالى مـرور الأيـام علـى الـسجن ومـن فيـه. ويتكرر المشهد اليومي للحياة في السجن "ومن بين القضبان ألقى السجّان ببعض الأرغفـة وحفنة من التمر، توقف الضرب، والتحقيق، وبـدأ الـدم فـوق الجـروح يجمـد"[6]. وهـذا المـشهد يؤكـد سـوء الأحـوال المعيـشية للـسجناء. وفي الـسجن تتفجـر دلالات نفـسية تراكمية[7]. فابن أمينة وهو في السجن أيضاً يقول "السجن في بلاد الغربة مذلـة ... ألـيس

---

(1) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص٦٦.

(2) المرجع نفسه، ص٧٩.

(3) المرجع نفسه، ص٦٧.

(4) المرجع نفسه، ص٦٤.

(5) المرجع نفسه، ص٦٦.

(6) المرجع نفسه، ص٧٨.

(7) المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص٩٥.

كذلك يا رأفت" [1]. ويرى أيضاً أن السجن قبر، ويقول لرأفت: "لنخرج من هذا القبر" [2].

فالسّجن: "يعمق إحساس الإنسان بالغربة والوحدة والضياع بين جدرانه المغلقة" [3]. وفي السجون أيضاً يُحاصر المرء بالأفكار والهواجس الكثيرة، فهو – عند بعضهم – مكان ضيق لذلك "يعزّز تقنية الاستبطان، فكلما زاد المكان ضيقاً حول الشخصية، ازدادت مبررات الذهاب إلى الداخل النفسي" [4]. لذلك فإن رأفت حين أمسك بحبة تمر و"وضعها تحت أسنانه، ودفعة واحدة هجمت علية صورة أمه، تنتظر ساعي البريد الذي يهز رأسه معتذراً، فتسوي وضع غطاء رأسها الأبيض، وتغمض جفنيها على دمعتين" [5].

ويتكرر في هذه الروايةذكر السجن، ويوظّف ليحمل مدلولات عميقة تومئ إلى سوء الأحوال في نجران، فمشعان القائد النقابي يسجن "لمدة سبع سنوات، منها سنة كاملة في سرداب تحت الأرض" [6].

فالسجن في هذه الرواية يُعد من الأماكن الرئيسة سواء أكان ظهوره من خلال الوصف، أم على ألسنة الشخوص كمكان في الذاكرة يحفر عميقاً فيها، فقد ورد على لسان (أبو شنان): "الاعتقال الفصل، مشعان الذي يتوهج حتى وراء القضبان" [7]. و" على الرصيف يجد الرفاق أنفسهم، ومشعان يطويه السجن" [8].

وحين يتحدث الراوي عن النافذة التي تسلل منها الضوء "وضوء شاحب تسلل من طاقة من أعلى الجدار" [9]. لم تكن هذه النافذة مكاناً لإسقاط الضوء داخل غرفة

---

(١) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص ٧٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٣) عوض الله، مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية، ص٣١٨.

(٤) الحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص١٠٢.

(٥) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص٧٨.

(٦) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٧) المرجع نفسه، ص٩١.

(٨) المرجع نفسه، ص١١٠.

(٩) المرجع نفسه، ص٧٨.

السجن، بل كانت رمزاً يوحي بأمنيات السجين الدفينة المتخيلة في رؤية نور الحرية، والانعتاق من ظلمة هذا السجن.

وهذه الأمنيات لدى رأفت، وابن أمينة، تعبر عن التوق المتجدد للحياة الحرّة، وأن السجين مازال إنساناً حيّاً، لم يمت فيه التطلع إلى الحرية على الرغم من القهر الذي يعانيه[1].

أما في رواية (تفاح المجانين) فقد ظهر المخفر مكاناً موازياً للسجن، مع أنه –في الأصل– مركز للشرطة "يحقق الحماية للإنسان ويحفظ حقوقه، لكنه في المخيم يقمع تحركه في الداخل والخارج ويمارس ضده العنف"[2]. وبدت صورة المخفر في هذه الرواية "صورة وثيقة لصراع الذات مع الآخر، فقد ظهر المخفر كمكان للقمع والإذلال"[3]. وتجلى ذلك واضحاً حين قدّم الكاتب العم(تحصيل دار) وقد فرض عليه العسكري أن يكنس المخفر "قال العسكري للعم (تحصيل دار) خذ المكنسة وكنس المخفر، تناول العم (تحصيل دار) المكنسة، وشرع في الكناسة، بعد قليل قالوا له توقف. عند ذلك سمع صراخاً بشرياً في الغرفة المجاورة"[4]. وكان قد ذهب إلى المخفر ليقدم شكوى ضد (الفورمن) لأنه ضرب ابنه (بدر العنكبوت)، لكنه لا يلبث أن يسحب هذه الشكوى خوفاً مما سيلحق به في هذا المخفر فـ"المخفر موجود للضرب والإهانة والفلقة"[5] ومع ذلك "أكل العم (تحصيل دار) نصيبه من كرابيج الشاويش حسن"[6]، وحُجز في هذا المخفر إلى أن توسط له الدكتور باز فأخرجه بالكفالة[7].

---

(١) الفيصل، سمر روحي، السجن السياسي في الرواية العربية، دراسة، (ط١)، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤، ص٢٦٤.

(٢) عوض الله، مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية، ص٥٢.

(٣) عبيدات، حسن قسيم، رؤية الآخر في الرواية الفلسطينية المعاصرة من ١٩٧٣– ٢٠٠٠، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٩٧.

(٤) يحيى، يخلف، تفاح المجانين، ص٩.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٥.

(٦) المرجع نفسه، ص١٠.

(٧) المرجع نفسه، ص٥١.

أما المشط فإنه نال لطمةً على وجهه في هذا المخفر أيضاً، لمجرد أنه ذهب إليه يسأل عن بدر العنكبوب الذي لم يعد إلى البيت.

ولم تكن سلطة المخفر على من حُجز به، أو وصل إليه، لكنها تمتد للناس في بيوتهم، فعندما يحرق المتظاهرون مبنى النقطة الرابعة يأتي شرطيّ من المخفر، ويقول لوالد الراوي "شاويش المخفر يبلغك أن الأوامر تمنع التجمع داخل البيوت لأكثر من ثلاثة"[1].

وهذا المخفر أيضاً كان سجناً للخال (عمران) عندما أُفرج عنه من سجن الإحتلال، وسُلّم للصليب الأحمر، ثم "انتقل من مخفر إلى مخفر إلى أن وصل إلى مخفر الشاويش حسن"[2]. وكان الخال (عمران) قد وقع في قبضة الاحتلال وأودع السجن بعد أن زرع الرعب في قلوب سكان المستعمرات "وظل سنة كاملة يتخفى ويجاهد دون أن يكشفوه ثم وقع صدفة في كمين وقُبض عليه"[3]. وكان وصول الخال إلى مخفر الشاويش حسن يثير غضب بدر العنكبوت الذي كان يتساءل "كيف يكون الخال في سجن الشاويش حسن؟ كيف يكون الفدائي بين جدران أربعة؟ كيف يكبلون أيدي الجبال الماثلة.... كيف يشدون وثاقها؟"[4].

٦. المستشفى:

هو مكان يحمل دلالة المرض والمعاناة، وفي الوقت نفسهُ يطلب فيه العلاج أملاً في الشفاء.

ولكنه في رواية (نجران تحت الصفر) ظهر مكاناً للجثث فقط، ولم يؤد دوره المعروف في تقديم العلاج للمرضى "حدثت اضطرابات أخرى، وجاء المزيد من الجثث إلى مستشفى نجران"[5]. فهو مكان للجثث وأحياناً كانت تُحرق الجثث في أقبيته خوفاً من تفشي الأمراض، فقد "قيل إن جرذاً بحجم القطّ هجم ذات ليلة على عائلة بأكملها، فعضها في أماكن مختلفة، فاصيبت بالطاعون، وأحرقت جثثها سراً في أحد أقبية

(١) المرجع نفسه ، ص٧٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٥.

(٥) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص٨٧.

المستشفى"[1]. لذا لم يرد المستشفى في هذه الرواية بوصفه مكاناً رئيساً تنمو وتتطور فيه الحوادث، بل جاء دوره هامشياً يؤكد سوء الأحوال في لجران حسب.

أما في رواية (بحيرة وراء الريح) فقد ظهر المستشفى من خلال أوراق عبد الرحمن العراقي، إثر هزيمة المقاتلين في مهاجمة مستعمرة (طيرة تسفي) إذ أصيب عبد الرحمن وغاب عن الوعي، لم يصح إلا في "مستشفى الميدان. طبيب. ممرض. قطن. شاش. رائحة محلول اليود. ميزان الحرارة. حقنة في الوريد. حقنة في العضل. حبتان ثلاثَ مرات قبل الأكل، أو بعد الضياع، وانهيار الأشياء"[2].

هذه هي صورة المشفى كما رسمها عبد الرحمن العراقي في أوراقه، صورة واقعية لما يقدمه هذا المكان لنزلائه. وفي هذا المستشفى يتحدث عبد الرحمن عما رآه "أرى وجه المرض عدنان، وجسد المريض في السرير المجاور"[3]. هذا المريض الذي يتضح فيما بعد أنه نجيب ذلك المتطوع الذي التحق بالمقاتلين فكان مصيره نزيلاً في المستشفى بجوار عبد الرحمن العراقي.

وفي رواية (نهر يستحم في البحيرة) كان المستشفى مكاناً تحفظ في ثلاجته جثة خال الراوي. فمجد تقول للرواي "إن جثة خالك موجودة في ثلاجة المستشفى المركزي في تل أبيب منذ سنوات طويلة"[4].

وفي المستشفى نفسه وضعت جثة قائد الطائرة الحربية الإسرائيلية التي سقطت في أعماق البحيرة منذ ثمانية وثلاثين عاماً، فقد نقلت الجثة إلى المستشفى لإجراء التشريح والفحوص اللازمة والتعرف على هويتها[5].

والمفارقة الغريبة التي تقع في هذا المستشفى ترد على لسان (العاد) معد البرامج في التلفزيون الإسرائيلي إذ يقول "لقد وضعوا الطيّار في الثلاجة ليلة واحدة. وضعوه في الخزانة الملاصقة لخزانة خالك... تخيَّل... لقد تجاوروا ليلة كاملة.. كم هو مثير هذا الأمر..

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٤.

(٢) يحيى، يخلف، بحيرة وراء الريح، ص١١٢.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٣.

(٤) يحيى، يخلف، نهر يستحم في البحيرة، ص١٠٣.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠٧.

وحّد الموت بين الأعداء"[1]. تتجاور جثة الطيّار الإسرائيلي وجثة خال الراوي ليلة واحدة" ولدى انتشار الخبر يسعى الإعلام الإسرائيلي إلى خلق قصة إعلامية مثيرة عن هذين الميتين، وإمكانية الحوار بينهما. إذاً هذه هي إسرائيل، تبحث عن حوار بين الموتى، وتحجم عن حوار الأحياء، إنها خلاصة الوضع بكثافة واقتضاب"[2].

ويبدا المستشفى في هذه الرواية "قلعة كبيرة، أسواراً، وأبراج مراقبة، أسلاك شائكة، ثكنة أم مستشفى، شرطة عسكرية عند الباب، ولافتة تطالب الداخلين بإبراز بطاقاتهم"[3]. وهذه الشرطة العسكرية لم يقتصر وجودها عند الباب بل ظهرت أيضاً داخل المستشفى "أخبرنا السيد أكرم بما دار بينه وبين رجال الأمن داخل المستشفى"[4].

هذه الصورة للمستشفى تؤكد واقع هذا الكيان الذي لا يشعر بالأمان، فهو مسكون بالرعب والاضطراب، غير مؤهل للسلام.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٣٤.

(٢) عبد القادر، محمد، في رواية يحيى يخلف نهر يستحم في البحيرة منظار أونودو .....لايرى جودو، ص٥٨.

(٣) يحيى، يخلف، نهر يستحم في البحيرة، ص١٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص١٣٩.

الفصل الثالث

* موقع المكان من أركان الرواية:

١. المكان والشخصية.

٢. المكان والزمن.

٣. المكان واللغة.

٤. المكان والسرد.

٥. المكان والمنظور الروائي.

موقع المكان من أركان الرواية الأخرى

معروفٌ أن المكان في العمل الروائي لا يكون منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية[1]. وإذا نُظر إليه بعيداً عن هذه العلاقات يكون من الصعب تفهم الدور الذي يقوم به في العمل الروائي، وذلك لأنه يقوم بوظائف عدة من خلال علاقاته بأركان الرواية الأخرى، من زمن وحدث وشخصية ولغة. فهو ليس مجرد ساحة تقع فيها الحوادث، بل هو أحد العناصر الضرورية لتأمين سيرها وفقاً لإيقاع معين. والعناصر الروائية الأخرى "لا تتجلى ولا تتحرك إلا داخل المكان"[2]. لذلك "فإن شرط هذا المكان أن يرتبط عضوياً بالبيئة الزمنية والحركية للرواية نفسها"[3]. ومن الصعب، إن لم يكن من المستحيل الحديث عن المكان منفصلاً عن العناصر الأخرى، فالترابط العضوي بين المكان وهذه العناصر هو الذي يساعدنا على إدراك القيم الجمالية التي يحملها النص الروائي وفهم رسالته.

فالعمل الروائي كأي نص ذي بُعد اجتماعي "وثقافي وحضاري، فيه مكابدة وموقف ونظر وبشر وعلاقات وفضاء، ..... مما لايفي بحقه أن يجري درس عنصر من عناصر تقنيته. فلا السارد وحده ولا المسرود. ولا وسائل الخداع السردية، أو الفعل، أو النشاط التخييلي، أو اللغوي، أو الدلالي، ينتج قصة، بل جملة ذلك وجدله وتخلّقه في كيانه الحي –المقروء– هو ما يُجنِّسه في القصة"[4] أو في الرواية، لذا لا بد من دراسة عناصر هذا الفن –الرواية– وعلاقتها ببعض. ومن العناصر المهمة التي تتناولها هذه الدراسة المكان الذي ينتظم مع العناصر الأخرى بشبكة علاقات مثل علاقته بالشخصية، والزمان، واللغة، والسرد، والمنظور الروائي، وهذا ما سوف يكون موضوع البحث في الصفحات الآتية:

---

(١) بحرواي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص٢٦.

(٢) الحادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، ص٩.

(٣) أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص٢٣٩.

(٤) سليمان، نبيل، فتنة السرد، (ط١)١٩٩٤، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ص٢٦٦.

١. المكان والشخصية:

ثمة علاقة وثيقة بين الإنسان والمكان، وذلك لأن المكان هو الذي يمنح الإنسان الشعور بالانتماء، وكذلك الحال في العمل الروائي، العلاقة وثيقة جداً بين المكان والشخوص، لأن الرواية تحتاج إلى مكان ليس لوقوع الحدث فيه حسب، بل لتأثيره في الشخوص والحوادث، وقدرته على حمل الدلالات والإشارات التي تكشف عن الحالة النفسية أو الاجتماعية لشخصية ما، أو تكشف عن أحوال سياسية وفكرية واقتصادية لشخصيات أخرى "وهناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[(١)].

فللمكان دور مهم في تشكيل الشخصية في الرواية، وفي التحولات التي تطرأ عليها، وإذا كانت الشخصيات تخضع لتأثير المكان فهذا يعني أيضاً أن المكان يتأثر بأفعال الشخصيات، فالعلاقة بينهما متبادلة.

.لقد بدت العلاقة العميقة بين المكان والشخصية في رواية (نجران تحت الصفر) واضحة، ففي "حارة العبيد" في منطقة نجران، وجدنا (اليامي) أحد أبناء الحارة التي تعاني الجوع، والفقر، والقمع ينضم إلى الثورة، فيُعدَم علناً في وسط الساحة "فمشى اليامي في الساحة ببطء، ينقل قدميه بصعوبة ترافقة خشخشة السلاسل"[(٢)]. ثم تقدّم السيّاف حاملاً سيفه، وهوى به "فاختلط الحابل بالنابل، والأسمر بالأحمر، والبارد بالساخن، وشخب الدم"[(٣)]. ويستمر يخلف بوصف عملية الإعدام في الساحة التي غُصت بالناس "ولكن لم يتدحرج الرأس... ودفعة واحدة، رفع السيف عالياً وأهوى على الرقبة"[(٤)]. ويواصل الكاتب سرد حوادث روايته فتتكشف لنا علاقة الشخوص بالمكان أكثر فأكثر، حتى نرى

---

(١) بحرواي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص٣٠.

(٢) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٩.

(٣) المرجع نفسه، ص١١.

(٤) المرجع نفسه ص ١١.

أن سوء أحوال حارة العبيد، وما يعانيه الناس فيها من جوع وفقر، تدفع بهم إلى تفاعل غريب مع هذه البيئة القاسية، فنرى ابن أمينة -أحد شخصيات الرواية- يهجم على اللحم المعلّق في السوق، وينهشه ليسدّ جوعه، فيُجر إلى السجن ليُقام عليه الحد، وتقطع يده، أما الأطفال فيبحثون في الفضلات عما يمكن أن يسد رمقهم "ثمة أطفال من حارة العبيد ينبشون الفضلات ويتصايحون .... وقف الأطفال ينتظرون إفراغ محتويات الكيس الذي يحوي في أغلب الأحيان بالإضافة إلى القشور والأوساخ بعض قطع الخبز وحبات التمر"[1].

وقد حدّد الراوي المكان الذي أتى منه الأطفال، فقد أتوا من "حارة العبيد" حيث الفقر، والجهل، والمرض، والتخلف، والذل سمات لحياتهم، لذلك هي حارة العبيد التي يعيش فيها "الفقراء، والمعدمون، والمستعبدون من أهل نجران، نهباً للمرتزقة والأمراء، والحرس الوطني، ورجال الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والذين لايعرفون إلا استعباد الإنسان، وتجهيله لصالح القوى الحاكمة"[2].

وعلى الرغم من صدرو قانون عتق الأرقاء إلا أن هذه الحارة ظلت حارة للعبيد، ليس فيها سوى الجوع والمرض. فأبو شنان يدرك واقع هذه الحارة قائلاً: "الأمر لم يتغير... لقد صدر قانون عتق العبيد، لكنهم ظلوا فقراء ومواطنين من الدرجة العاشرة"[3].

وبسبب استجابة بعض شخوص الرواية لسوء أوضاع المكان وتفاعلهم معه كان الحديث عن نجران "أجل: هذه نجران، بيوت وأزقة، وشوارع ترابية، ورمال وراء الأفق، وأعداد لا تُحصى من العسس، ساحة واسعة يُجلد فيها المذنبون وتُفصل رؤوسهم عن أجسادهم، وأيام الجمعة من كل أسبوع تصبح سوقاً من أسواق العصور الوسطى"[4].

أما كمال الغزاوي الذي أفرد له الكاتب فصلاً بعنوان (شخصية ومؤلف) فيقول: "

---

(١) المرجع نفسه، ص٥٥.

(٢) أبو مطر، أحمد، الرواية في الأدب الفلسطيني من ١٩٥٠- ١٩٧٥، ص٣٨٣.

(٣) يحيى، يخلف، نجران تحت الصفر، ص٥٠، ٥١.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢٧.

في هذه المدينة -يقصد نجران- يريدون منا أن نموت أو نصبح كلاباً، وإما أن تنهار أعصابنا"[1]. وكمال الذي جاء إلى نجران للعمل فيها مدرساً، شأنه في هذا شأن كثير من الفلسطينيين الذين تغرّبوا من أجل العمل، وعانوا الكثير من أجل العيش، كان له موقف من الأحوال السيئة التي تسود المدينة، لذلك قال للتلاميذ الذين يدرسهم "لكي نخرج من عصر الانحطاط يجب أن تنتصر الثورة في اليمن"[2]. فما كان من العسس إلا أن أخذوه إلى السجن، وحققوا معه، ثم أصدروا قراراً بنقله من نجران إلى قرية على الحدود قريبة من ساحة الحرب، وبعد سفره بأسبوع واحد جاء خبر وفاته، لقد قتل بنيران صديقه لكن بطريق الخطأ"[3].

ويتعمّد الكاتب أن يُبرز التباين في تفاعل الشخصيات مع المكان القاسي، فإعدام اليامي له تأثير شديد في نفسية أبي شنان -الشخصية الرئيسة في الرواية- "قال أبو شنان، وهو يضع المسواك في فمه كالسيجار، ياويلي "اليوم سيذبحون اليامي"[4]. فقد بكى حين رأى صديقه يُعدم، ثم يضعف، ولا يستطيع أن يقاوم إغراءات (المستر) فيقبل العمل في "معسكر للمقاتلين الأجانب... أنت العربي الوحيد الذي سيدخله ستكون ضابط ارتباط، وتقوم بالترجمة وترتيب بعض الأمور"[5]. ويستجيب أبو شنان لهذه الإغراءات "وفي المعسكر يغرقونه في الخمور والنساء كي يضمنوا استمراره في الخدمة معهم، فماذا كان أثر عمله هذا في حارة العبيد التي عرفته ابناً مخلصاً؟ لقد كانت صدمة الحارة كبيرة للغاية، فكيف يخونها واحد من أعز أبنائها طالما تحدث عن ضرورة العمل والتحرك ضد الظلم والفقر؟"[6].

لكن أبا شنان الذي تخاذل حين عرضت عليه إغراءات المال، والنساء، والخمور،

---

(١) المرجع نفسه، ص١٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١٣٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٠- ١٣٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٣١.

(٦) أبو مطر، أحمد، الرواية في الأدب الفلسطيني من ١٩٥٠- ١٩٧٥، ص٣٨٦.

فتنكّر للثورة، وانغمس في متعه وملذاته، لم يلبث أن تراجع عن تخاذله، وعاد إلى نجران، إلى حارة العبيد التي أنكرته، فأحزنه ذلك أيما حزن، ثم مالبث أن تحول إلى الانتماء الثوري تحت تأثير حوافز ذاتية خالصة، وحوافز موضوعية كاستئناف التنظيم الثوري للعمل السياسي السري[1].

ويؤكد بعض الدارسين أن عودة أبي شنان إلى ماضية النضالي جاءت بفضل مؤثر خارجي هو(مشعان) "فيلبي رسالة مشعان القادمة من جدّة، فيعود إليه ليبدأ معه النضال من جديد، يعيدان ترتيب الأمور لرحلة عمل جديدة من أجل الفقراء والمعدمين"[2]. الذين ارتبط وجودهم بحارة العبيد، وغيرها من أحياء الفقر والجوع في نجران.

ويضاف إلى هذين التعليلين أن أبا شنان الذي عاش في حارة العبيد ظروفاً قاسية كان لها تأثير كبير في شخصيته، وفي مواقفه المتعاقبة، اندفع بفضل سطوة المكان التي كانت شديدة الوقع عليه إلى الانضمام لصفوف الثورة والعودة إلى ماكان، وهذه السطوة لم يقتصر تأثيرها عليه فقط، بل وصلت إلى (عباجة) الزبّال الذي وجد كفّ (ابن أمينة) المقطوعة ملقاة في قمامة السجن "فشاهد يداً مقطوعة من الرسغ، يداً بخمسة أصابع قصيرة"[3]. فيبدأ بالنشيج، ثم يتمرد على الأوضاع، ويتوقف عن عمله، فتمتلئ نجران بالقاذورات والهوام والجرذان الضخمة "امتلأت الشوارع بالنفايات وأخذت تفوح روائحها الكريهة إلى البيوت، وعششت الفئران في أكوام الزبالة، فيما تحلّقت حولها القطط، والكلاب، ذات الأحجام الكبيرة"[4]. وبعدها لم يعد أحد يرى الزبّال (عباجة) وتناقل الناس قصته، وقيل "إن عباجة الذي وجد يد ابن أمينة في كومة الزبالة قد أصابه الخبل، وأنه تاه في البراري والوديان..... وقد يعود ذات يوم وقد لايعود"[5]. فقسوة المكان، وظروفه، دفعت عباجة إلى مغادرته.

---

(١) خليل، إبراهيم، في القصة والرواية الفلسطينية، (ط١)، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٤، ص٩٧.

(٢) أبومطر، احمد، الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠- ١٩٧٥، ص٣٨٧.

(٣) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٥٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٥) المرجع نفسه ٦٣.

أما سمية فقد ظهرت "أماً روحية لكل أبناء حارة العبيد، فهي من جهة كانت أم اليامي بالرضاعة، ومن جهة أخرى كانت البؤرة التي يلتقي حولها العبيد، يتعلمون منها ويرتاحون إليها، فكان رضاها هو غاية مطلبهم"[1].

فقد كان اليامي يذهب إليها ويقول "يا أمنا سمية... يجب أن يفيق العبيد من سباتهم"[2]. لأنه كان يعلم أن لها "قلباً حنوناً... عيناها حنونتان... وجهها الأسمر ذو التجاعيد حنون للغاية"[3]. وهي نموذج للمرأة القوية المتفاعلة مع المكان الذي تعيش فيه، المرتبطة به وبأهله، والقادرة على اتخاذ القرار، فهي ترفض مغادرة المكان بعد أن أغرقته مياه السيول الجارفة "إنهم يريدون أن يرفعوا التماساً إلى أمير الأخدود لكي يبقيهم في أراضيه.. كيف نرفع لهم التماساً ... سنظل في هذا المكان (غصباً) عن السديري، لقد أغرقت السيول أراضينا وبيوتنا... فبأي حق يطردوننا من هذا المكان"[4]. فهي تتشبث بالمكان، بالبقاء فيه، لأنها تستمد منه الهوية، وتأكيد الذات، خلافاً لمن هم في صف أعداء الثورة "فقد انتهوا إلى الفرار"[5] من نجران لأنهم لا ينتمون إلى هذا المكان، فالغامدي عاد "إلى بلاد بني غامد، وغالية السميري، وخادمتها رباب، إلى قصر (الكندرا) في جدّة، ونساء الأمير إلى القصر الصيفي بالطائف، ورئيس جمعية الأمر بالمعروف إلى مزرعته بالقصيم في نجد"[6].

وهكذا اختلفت استجابة الشخوص للمكان وظروفه، وتباينت تبايناً واضحاً بين تفاعل ايجابي وآخر سلبي.

وفي رواية (تفاح المجانين) التي صورت "واقع اللجوء والشتات ومرارته من فقر

---

(١) طمليه، فخري، البطل في الرواية الفلسطينية والأردنية من عام ١٩٤٨- ١٩٧٨. رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف ١٩٨١، بيروت، ص٣٣٥.

(٢) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٢٧.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٧.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠٣.

(٥) طمليه، فخري، البطل فير الرواية الفلسطينية والأردنية، ص٣٣٥.

(٦) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٨٨.

وقمع واضطهاد وملاحقة للفدائيين"[1]. يحاول يخلف أن يرسم ملامح الشخصيات عن طريق التركيز على تفاعلها بالمكان. فشخصية الطفل "بدر العنكبوت" التي لم تتجاوز نطاق الطفولة، على الرغم من أنه أكد تميزه، أدّى تفاعُلُه بأحوال المكان السيئة إلى الرغبة في قتل شاويش المخفر ردّاً على ضرب الشاويش حسن لوالده (تحصيل دار)، وذلك لأنه اشتكى على (الفورزمَن) الذي يعمل في (النقطة الرابعة) لضربه ابنه (بدر العنكبوت) ضرباً مبرحاً، لأنه أدخل جسده في زير (الفورمن) فكانت النتيجة أن يُضرب الشاكي "أنت مضروب بالخيزران سواء ظالماً كنت أو مظلوماً"[2].

أما الراوي وصديقه بدر العنكبوت، اللذان يعيشان حياة بائسة في أحد مخيمات الأردن بعد ضياع الوطن، ويحملان بطاقات التموين التي منحتهما إياها وكالة الغوث، وبواسطتها يتلقيان معونات الإعاشة من (النقطة الرابعة) فقد عاشا في هذا المكان، وفي هذه الظروف يبحثان "عن أسرار الهزيمة وكيفية محوها والانتصار عليها"[3]. لأنهما مثل بقية اللاجئين في المخيم يعانون بؤس الحياة، وشظفها، ودورانها حول الحصول على لقمة العيش، مما جعل بدر العنكبوت يبحث عن سر القوة فيجده في تفاح المجانين هذا "النبات الشوكي الذي يظهر في براري فلسطين، له ثمر أحمر، يُصيب آكله بحالة من الهياج، ويُضفي عليه قوة خرافية غير مسؤولة"[4]. فلا يتردد بدر العنكبوت في أكل تفاح المجانين، ويُقنع صديقه الراوي أن يأكل مثله، فيقول له "تفاحة واحدة تجعل منك رجلاً... رجلاً يعرف كيف يثأر لكبريائه وكرامته"[5]. كان يريد أن يصبح قوياً كي ينتقم من الشاويش حسن "يجب أن نهاجم المخفر، ونضرب الشاويش حسن .... يجب أن ندوس في بطنه، ونلعن أجداد أجداده"[6].

---

(١) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص٤١.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٢٥.

(٣) صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، ص ١٢٨.

(٤) عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية العربية، ص٢٨١.

(٥) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٤٩.

(٦) المرجع نفسه، ص٤٨.

هكذا كانت استجابة شخوص الرواية الذين فُرض عليهم العيش في ظروف، وأحوال قاسية، فالمكان الضيق الخانق – أعني المخيم – ترك أثره فيها فبدت قلقه "غير مستقرة، مستعدة لفعل الشرّ، أو الخير، في أي لحظة"[1]. فهم لا يتوانون عن معالجة مرض (تحصيل دار) فقد "جاء الدكتور باز وحقنه إبرة في الوريد وإبرتين في العضل"[2]. ولم يُقصِّر الحلاق بمعالجته بواسطة العلق، ومجبِّر العظام الذي دهن جسمه بالزيت والكافور، وأما بعد وفاته فلم يقصروا في رعاية ابنه (بدر العنكبوت) فقد جاء على لسان الراوي "صار بدر العنكبوت واحداً من أسرتنا، أصبح والدي والده، وأمي أمه، وخالي خاله"[3]. فقد تعهد برعايته صديق والده أي والد الرا وي. ولم يترددوا أيضاً في الاتفاق فيما بينهم على أن يدّعي الخال عمران أمام لجنة الإحصاء أنه (العم تحصيل دار) حتى لا تسحب بطاقة التموين "لذلك، قال الوالد يجب أن نتصرف لكي لا يشطبوا اسم العم تحصيل دار. قال الوالد إن على الخال أن يقول إنه العم تحصيل دار، وأن يقابل لجنة الإحصاء على هذا الأساس وأن يجيب عن استفساراتهم"[4].

إنَّ قسوة المكان وظروفه المعيشية الصَّعبة هي التي دفعت فدائياً مثل الخال عمران إلى انتحال شخصية رجل آخر، فالطفل "بدر العنكبوت" بحاجة إلى لقمة العيش، ولكن بعد أن يفضح أمره أمام اللجنة لا يجد بدّاً من الإنطلاق "مندفعاً إلى الخارج، خرج من البوابة الكبيرة باحثاً عن الفضاء والهوى والمدى"[5]. وقد قرر أن يعود إلى الأرض المحتلة ليحمل سلاحه، ويقاتل عدوه، وهو "يعود إلى هناك مثلما تعود الطيور إلى أعشاشها"[6]. هذا القرار الذي اتخذه الخال عمران يتخذه المشط أيضاً رداً على ظروف المكان الصعبة، وللارتباط الحميمي بالمكان الأصلي "فعندما كان يتعب المشط من بيع السمك، ويتشاجر

---

(١) الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، ص٢٠٣.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٧١.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٤) المرجع نفسه، ص٨٤، ٨٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٩٦.

(٦) المرجع نفسه، ص٩٧.

مع زوجته، كان يقسم بأنه سيذهب إلى هناك ذات يوم ويلتحق بالخال"[1].

ولا يقتصر التفاعل بين المكان والشخوص على استجابتها للمكان، بل نجد المكان أيضاً يتفاعل مع الشخوص، ويبدو هذا بعد رحيل الخال عمران، فقد "كانت البراري تمتد حولنا مترامية الأطراف، كانت البراري صامتة مثلنا"[2].

وتتبدى علاقة الشخوص بالمكان من خلال علاقتهم بما يحتويه المكان من نبات وحيوان وطير، يقول الراوي في حديثه عن الحمار طريف "أصبح طريف أليفاً ومألوفاً، صار أنيساً مثل الطيور والقطط"[3].

ومقابل هذه النماذج للتفاعل بين الشخوص والمكان تبدو صورة مغايرة تماماً، ففي المكان نفسه نجد شخصية (الفورمن) الذي يعمل في (النقطة الرابعة)، وينظر إليه سكان المخيم على أنه عميل، وغير مرحّب به في مجالسهم، فبعد أن يخرج منها "يذمه الوالد ويشتمه، ويقول إنه مرتبط، اشتغل أيام البلاد مع الإنجليز في (قوة الحدود) ويشتغل الآن مع الأمريكان في النقطة الرابعة"[4]. لذلك فإن زوجته "تحرك ذراعيها اللتين تحيط بهما الأساور الذهبية"[5]. وهي التي "فتحت صندوق أساورها المباريم، الليرات العصملي، والجاديل، وقلائد الفضة"[6]. وزوجها (الفورمن) هو الوحيد الذي يملك المال ويستطيع أن يكفل الخال عمران لإخراجه من المخفر بعد أن أُفرج عنه من أحد سجون العدو، وأبعد عبر الحدود، وسُلّم للمخفر، "وفي الصباح كان الوالد يبحث عن كفيل يمضي كفالة بمائة دينار لإخراج الخال من المخفر،ولكن ..... هيهات!!!"[7].

ولأن الإنسان ابن بيئته، فإن شخصيته نموذج صادق للقيم الإيجابية والسلبية لتلك

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٨.
(٢) المرجع نفسه، ص٣٧.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٦.
(٤) المرجع نفسه، ص١٧.
(٥) المرجع نفسه، ص٦١.
(٦) المرجع نفسه، ص١٧.
(٧)المرجع نفسه، ص٦٤.

البيئة، وهذا ما يحاول يخلف أن يظهره في روايته (نشيد الحياة)، فيستمد صورة شخوصه ومشاعرهم وأمزجتهم من البيئة التي يعيشون فيها، وهنا تظهر براعته في إبراز التواشج بين شخوصه وأمكنتهم فيتبادلون التأثر والتأثير، لأن المكان بمقدوره أن يصوغ الشخصيات والحوادث الروائية، ويكون هو أيضاً من صياغتهما، ولأن الشخوص الفاعلة صانعة الحوادث هي التي أقامته، وحددت سماته، فهي قادرة على تغييرها، ولكنها بعد أن تقيمه تتأثر به[1]. لذا جعل يخلف المكان شخصية رئيسة في روايته هذه، ألفت بين بقية الشخوص، فكان المخيم – مكان الرواية – سبباً في اتصافها بصفات معينة، وأوضاع خاصة: اجتماعية ونفسية وسياسية. فكانت علاقتهم بمكانهم علاقة حميمية جعلتهم يصمدون فيه، ويدافعون عنه، فكان لمخيم الدامور أثر واضح في الشخوص، فظهرت بطولتهم، وتكاتفهم، ووحدتهم عندما تصدوا للاجتياح الإسرائيلي، فالمقاتلون من هذا المخيم كانوا على أهبة الاستعداد للتصدي لأيّ غارة أو هجوم، وأهل المخيم تكيّفوا مع ظروفه الصعبة، واعتادوا استئناف نشاطاتهم اليومية بعد أي قصف متفائلين بما ستحققه لهم الثورة[2]. فـ" هاهي الحياة تدب من جديد بعد الغارة الجوية التي حدثت منذ يومين واستهدفت التلال ومنطقة الجيّة، والآن لا صوت إلا صوت الطيور، طيور البحر التي تحلّق فوق حقول البندورة المغطاة بأكياس النايلون"[3].

ففي هذه الرواية أبدت الشخوص تماسكاً وصلابة ولعبت "أدواراً بطولية شبيهة بأدوارها في الحياة الواقعية"[4]. فشخصيات من مثل: زليخة، والزهيري، والسّنيورة، وحمزة شط البحر، والشايب هي"جمهور الثورة الحقيقي الذي يعيش لحظات الانهيار الوشيكة"[5]. صامداً في مكانه، مدافعاً عنه بكل ما يملك.

فزليخة كان تفاعلها مع المكان مُلفتاً، وهي المرأة المعطاء التي نسجت علاقاتها مع

---

(١) هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية،(ط١)، دار ابن هانئ، دمشق ١٩٨٩، ص١٣.

(٢) القاضي، إيمان، البطل في الرواية العربية الفلسطينية، ص٢٧٧.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٧.

(٤) الربيعي، فاضل، السؤال الآخر، ص٤٠.

(٥) المرجع نفسه، ص٤١.

الناس من خلال عطائها، فتشارك الشايب في تجهيز الميت مجهول الهوية، الذي قتل في أثناء عملية قنص في المخيم، وتقدم له زجاجة عطر سكبها على الجسد الملفوف بالأبيض، وتسير في جنازته مع عدد من سكان المخيم "ووراء النعش كانت زليخة تمشي، وانضم إلى الجنازة أبو العسل، والزهيري، والبشكار، وعدد من الرجال"[1].

وزليخة نموذج للمرأة التي تعمل باستمرار، وتتفاعل مع المكان في جُلّ الظروف والأحوال، فبعد توقف العاصفة "انهمكت في التصليح، والترميم، والكناسة، وشطف الحوش، وإعادة بناء "القنّ"، وفي إصلاح ما يمكن إصلاحه من محتويات الحوض الذي زرعت به النعنع، والعطرة، وشجيرات الورد"[2]، فهي تواجه قسوة الظروف في المخيم بالعمل في بيتها، ومع النساء الأخريات في "تصفيف البرتقال بمركز البّراد عند بطرس عون"[3].

فالمكان – المخيم– جعل منها امرأة صلبة، قوية، قادرةعلى اتخاذ القرارات، فعندما ظنت – هي والأرملة– أن الشايب قد مات، قررت أن تغسل الميت، وتدفنه "كانت زليخة قد اتخذت قرارها، وقالت: يجب أن نغسله، وأن ندفنه بشكل لائق"[4].

أما السنيورة فقد كان تأثير المكان في شخصيتها واضحاً وعميقاً، إذ هي مثالٌ للمرأة الضائعة التي تعاني "الوحدة والقلق والتمرد السلبي على الأطر الاجتماعية والقيم الأخلاقية"[5]. ولكن بفعل المكان وظروفه، يحدث التحول الكبير في حياتها، فحين يحدث الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، وتبدأ الحرب، فإنها تتحول من امرأة سيئة السمعة إلى متطوعة تطلب قبولها في مركز الهلال الأحمر[6]. ويظهر هذا التحول عندما يسألها أحمد الشرقاوي عما ستفعل، فتجيبه "سأذهب إلى مركز الهلال الأحمر، وأطلب منهم قبولي

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٧.

(٤) المرجع نفسه، ص١٩٣.

(٥) الشامي، حسان رشاد، المرأة في الرواية الفلسطينية، ص١٣٤.

(٦) عبد الهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٥٠.

متطوّعة"[1]. أما إذا رفضوا فإنها ستذهب إلى فرن الزهيري وتساعده في عَجْن الطحين.

وإذا كان التفاعل بين المكان والشخوص قد أفرز شخصيات أدت أدوراً إيجابية، فقد أفرز أيضاً شخصية سلبية هي (سعيد راجي) الذي يمثل "العدو الداخلي للثورة، يتعاون مع عدوّها الخارجي لإلحاق الهزيمة بها"[2]. وقد عبّر أحمد الشرقاوي عن هذه الشخصية السلبية حين سأله (حمزة شط البحر) عن المكان الذي يمكن أن يجدوا فيه سعيداً، فأجابه إنه "لا ينام في الدامور... إنه ينام في شقته بالروشة"[3]. عندها صمت حمزة، علّق الراوي، "كيف يمكن وقف هجوم الغربان السوداء على الزرع الأخضر؟؟"[4]. فالغربان السود هي عدوّ الثورة، ويتذكر الشايب شخصية مشابهة لسعيد راجي إنه (ماهر الهرّ) الذي سرق أموال الثورة سنة ١٩٣٦ وهرب إلى الخارج، ثم عاد إلى قريته غنيّاً بعد توقف الثورة، فصار الناس يقولون "هذا هو الهرّ الذي سرق أموال الثورة"[5].

واتسم تفاعل الشخوص بالمكان في رواية (بحيرة وراء الريح) بسمة إيجابية طابعها التضحية، والفداء، على الرغم من اختلاف أصولهم. فمنهم الفلسطيني مثل نجيب ابن سمخ، والعراقي عبد الرحمن، والسوري أسد الشهباء، والشركسي أحمد بك، كلهم عبّر عن ارتباطه بالمكان، ودافع عنه بما أوتي من قوة. فقد جاء في أوراق عبد الرحمن العراقي "كان علينا أن نشارك في المعارك، ونصدّ الهجمات إلى أن تدخل الجيوش العربية النظامية"[6]. لقد كان يجمعهم هدف واحد، وهو الدفاع عن الأراضي الفلسطينية، التي ظهر تعلقهم بها من خلال تطوعهم للدفاع عنها، وقدوم كثير منهم من مناطق بعيدة، واستبسالهم في صدّ العدوّ عنها، ولكن "تمكنت القوات اليهودية بعد قتال ضارٍ من قسمة البلدة القديمة إلى نصفين، وبذلك تغلبت على الأهالي والمجاهدين الذين يدافعون عن

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٧٦.

(٢) الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، ص٢٣٧.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٥) المرجع نفسه، ص٣١.

(٦) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٢٤.

المدينة"[1]. وعادت القوات المتطوعة إلى دمشق بعد أن صدر قرار من المفتش العام بتسريحها "بدأت قوائم التسريح تصل أولاً بأول"[2]. غير أن عبد الرحمن العراقي قرّر عدم العودة، وظل مع نجيب ليختتما المشهد الروائي وهما يقفان عند مشارف (أم قيس) يراقبان أطراف البحيرة التي تظهر من الجانب الآخر. نجيب الذي هُجّر من قريته (سمخ) إلى الضفة الشرقية لم يستطع أن يبتعد عن مكانه، لأنه حمل هذا المكان بين جوانبه، و "كان يشم رائحة سمخ، لقد مرّت شهور كثيرة دون أن يراها أو يشم رائحة ترابها ومائها، لكنها ظلت تعيش في أحلامه بل وفي يقظته"[3].

لم تقف الرواية عند رصد تفاعلات الشخوص مع المكان فقط، بل توسّعت في كشف مفردات المكان، وعلاقة الشخوص بهذه المفردات، من نبات، وجماد، وظواهر طبيعية، فكثير من شخوص الرواية هم أبناء هذه البيئة، ويعرفونها جيداً، وبينهم وبينها تفاعل دائم، قال الراوي في حديثه عن نجيب "بحث في الزاوية عن الحطب فأشعل الموقد، ثم فتش عن الإبريق المطليّ بالشحار، فنظّفه عند العتبة التي تنتهي بمصرف. وملأه من (الخابية) التي نبت الطحلب على سطحها"[4].

شخوص يألفون مكانهم، ويعرفون تفاصيله "نزل وانحدر عبر الدرجات الحجرية نحو رصيف (البنط) الذي يدخل كاللسان على ضفة البحيرة"[5].

هذه البحيرة التي تبادلهم مشاعر الألفة نفسها التي يحسونها تجاهها "استسلم للمياه الدافئة تحت السطح، وظل ينزلق وسط الأمواج الهادئة، وكانت رياح خفيفة وناعمة تهبَ على السطح فتصنع تلك التجاعيد أو تلك الدوائر"[6].

ومن مظاهر التعلق بالمكان استخدام الكاتب لمعرفة الشخوص بالنباتات التي تنمو

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٣٣- ٢٣٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٦٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٧٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٩.

(٥) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٦) المرجع نفسه، ص٦٥.

في أمكنتهم، فهم يعرفون حتى البرية منها "مشينا وركضنا، والتقطنا بعض البقول البّرية: الشومر، العكوب، المرّار، والكرْسَعَنّة"[1].

وفي موقع آخر في الرواية يصف الراوي المكان من حوله وصفاً ينمّ عن معرفة دقيقة به: "أرض زراعية على اليسار، وعلى اليمين شجرة خرّوب كبيرة، ووراءها أرض ترتفع شيئاً فشيئاً، وتتناثر فيها نباتات شوكية وتشكل في النهاية تلة عالية"[2].

أما متعلقات المكان الأخرى من كائنات صغيرة، فقد كانت الشخوص تدرك حضورها في المكان "انتصف الليل، وظلت الجنادب، والصراصير، والضفادع، تطلق عالياً أزيزها ونقيقها"[3]. فهم ـ أي شخوص الرواية– مرتبطون بأمكنتهم. وهم على علاقة خاصة بها. فبدا المكان في هذه الرواية هو "البطل الحقيقي، بأشيائه المحيطة بالإنسان، والمتصلة به، تآلفاً وتنافراً"[4].

والملحوظ أنّ الشخصيات في رواية (تلك الليلة الطويلة) شخصياتٌ حقيقية أهداها الكاتب روايته هذه:

"في ربيع الشجاعة والبطولة تزهر ذكرى الشهداء في قلوبنا:

العقيد طيار محمد درويش

العقيد طيار غسان ياسين

المهندس طيار تيودور جيورجي

إليهم.... أهدي هذا الكتاب"[5].

ومع أنّ الشخصيات في أي رواية شخصيات خيالية في رأي النقاد باعتبارها "كائنات من ورق لا توجد إلا في خيال الكاتب ينحتها كما يريد، ويلبسها اللبوس الذي

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٤٤.

(٤) بوجاه، صلاح الدين، الشيء بين الوظيفة والرمز (ط١)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص٩٤.

(٥) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٧.

يرغب، ويوجهها الوجهة التي يحبّ وفقاً لما يهدف إليه"[1]. إلا أن يخلف جعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات روائية أدت دورها في الرواية بفنية عالية، وتفاعلت مع المكان، تفاعلاً لافتاً للنظر تجلّى من خلال التفاصيل التي وقف عندها الراوي. فشخصية (أبو عمار) وهي الشخصية الرئيسة في الرواية تميزت بخصال كثيرة قربتها من مرافقيها. فقد ركّز الكاتب على الجانب الديني فيها إذ امتازت بقوة الايمان، والتوكّل على الله في أحرج المواقف، وفي أقسى الأماكن، فعندما سقطت الطائرة في الصحراء الليبية" ردد لنفسه: قل لن يصيبنا إلا ماكتب الله لنا، قرأ بعض السور، وظل محافظاً على هدوئه"[2]. وكان حريصاً على أداء الصلاة "أدى الرئيس صلاة الفجر، وقف بين يدي ربه وسجد على الرمال، وصلّى، عينه تورّمت، والوجع يزداد تحت أضلاعه، وفي ظهره"[3]. فكان أول أشكال التفاعل بين الشخصية والمكان هو الصبر والتحمّل والتوجّه إلى الله. بالإضافة إلى ذلك بدت معرفة الشخصية بالمكان واضحة، فقد نبّه الرئيس مرافقيه على أن وحوش الصحراء إذا ما شمّت رائحة الدم فإنها سوف تهاجم العالقين في كابينة القيادة، لذلك حذرهم من إطلاق النار، فقال "خذ حذرك، حاول أن تطردها – وحوش الصحراء–دون أن تطلق عليها النار، فالذئب إذا جرح، ولم يقتل، يصبح خطراً"[4].

فالطائرة سقطت في الصحراء، وعلى الشخوص أن يتكيّفوا، ويتعاملوا مع هذا المكان القاسي بحكمة حتى يتمكنوا من النجاة، لذلك قام الرئيس "آنذاك يوزع المهمات"[5]. وهذا يكشف عن فاعلية الشخصية، وعدم استسلامها لقسوة المكان" ولاشك في أن منح الفاعلية للشخصيات في مواجهة السلبية المكانية، يعد عملاً إنسانياً تقدمياً بالمعنى العام"[6].

---

(١) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص٤٧.

(٢) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ١٢٩.

(٤) المرجع نفسه، ص٨٢.

(٥) المرجع نفسه، ص١٢١.

(٦) صالح، صلاح، الصحراء في الرواية العربية وإشكالية تحريك المكان، رسالة ماجستير، ١٩٩١، جامعة دمشق، ص١٩١.

أما خليل – أحد شخوص الرواية– فقد كان للمكان تأثير فيه، إذ استطاع أن يثير حنينه وشوقه إلى بناته الثلاث اللاتي كان يستحضر صورهن في خياله، ويحلم أن يلتقي بهن وبزوجته في العطلة الصيفية[1]. هذا الحنين الذي يشوبه "إحساس بالغربة والتشرد نتيجة الارتحال الدائم من بلد لآخر"[2]. وهذا ما أحسّ به أيضاً ماهر حين رأى طفلته (هبة الله) "بعين خياله تقف مع أمها في الشرفة تنتظر عودته.. وداهمه إحساس حادّ بالحنين، والرغبة في البكاء"[3].

وحين استيقظ (فتحي البحرية) حمدالله، وقال "ياأخ أبو عمار... إذا حدث لي شيء أوصيك بأولادي"[4]. و(محمد الرّواس) لم يكن بعيداً عن هذه الأجواء فهو أيضاً "فكر بدوره أن يكلم الرئيس ويوصيه بوالدته خيراً، لم يكن يفكر إلا بها"[5].

فهؤلاء الشخوص تسقط بهم الطائرة في صحراء مقفرة، بعيدين عن أهلهم، ولا يعرفون ماذا سيكون مصيرهم، وهم في صحراء قاسية لا يُسمع فيها إلا صوت "أمواج هذا البحر الهائج من العواصف الرملية.. كانت الرياح الشديدة قد أطاحت ببقايا الزجاج المكسور على حواف النوافذ، ودخلت من الشقوق، والثغرات. صمت، أنين خافت في هذا المزيع، أنين خافت، فقد تعبت الحناجر، وظل ما يشير إلى رمق أخير... أنين... أنين"[6].

أما بقية الشخوص، مثل أفراد قوات القدس،وفرق الانقاذ من عسكريين، وأدلاّء، فلم يبدُ لهم تفاعل مع المكان، لأن انفعالهم مع الحدث، وتركيزهم على إنقاذ الطائرة ومن فيها لم يدع مجالاً للكشف عن علاقتهم بالمكان،فلم تتجاوز علاقتهم به المعرفة والإلمام بقسوته، فكل ماشغلهم كان ضرورة إرسال فرق الانقاذ المجهّزة بالمعدّات اللازمة، بالإضافة إلى "الطبوغرافيين الذين يتقنون التعامل مع الخريطة، وأدوات الملاحة في

---

(١) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٩٣.

(٢) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص٨٢.

(٣) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٠٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٩٠.

(٥) المرجع نفسه، ص٩٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٧.

الصحراء، البوصلة،ومنظار الميدان وغير ذلك"[1].

وفي رواية (نهر يستحم في البحيرة) تجلت مهارة الكاتب الإبداعية في خلق التفاعل بين الشخصية والمكان، عبر التغيرات التي طرأت على المكان قسرياً، وبسبب قسوة الاحتلال، فقد أثر هذا المكان المتغير في شخوص هذه الرواية" إلى درجة عدم التكيّف، والشعور بالغربة والاغتراب، والإحساس بأن هذه الأمكنة إنما هي أمكنة معادية، تدفع بالإنسان إلى تركها وهجرها"[2]. مع أنها تمثل الوطن الذي عاد إليه الراوي بعد غربة دامت سبعة وعشرين عاماً، عاد مفعماً بمشاعر الشوق والحنين لرؤية قريته، لكنه بعد أن وصل إليها تحوّلت هذه المشاعر إلى أحاسيس مؤلمة، ومريرة خيّم عليها إحساس قاسٍ بالغربة " هل حقاً أنا في (سمخ)، هل هذا ما كنت أنتظره وما توقعت أن ألقاه؟ لم أكن أشعر بالألفة مع المكان، فقد تغيّر كل شيء، اقتلعوا البيوت بالجرّافات، وبنوا مكانها عمارات لاعلاقة لها بنسيج المكان"[3].

وليس غريباً أن يصبح المكان الأليف موحشاً بالنسبة للشخصية، ولا تجد فيه مايربطها به بعد أن طرأ عليه تغيير كبير، فتحسّ بأنها غريبة عنه كما أنه غريب عنها.

وهذا التغيير يُحدث تغييراً في الشخصية يتفاوت حسب طبيعة المكان، وماحلّ به سلباً أو إيجاباً، وطبيعة علاقة الشخصية به. فالمكان في هذه الرواية خضع لظروف تاريخية قاسية شرّدت أهله، وهدّمت أبنيته، وأقامت مكانها " أبنية إسمنتية لا تنسجم مع نسيج المكان، مقاهٍ وأرصفة، لم يعد هناك بيادر تُكوّم فوقها المحاصيل، وتقام في لياليها حفلات السمر والغناء، انقرضت المسارب، وانقرضت أصوات الجنادب والصراصير والحشرات المضيئة، وانقرضت الأسرار الصغيرة، وقصص الحب العذري، وهمسات القلوب المعذبة"[4].

---

(١) المرجع نفسه، ص٥٠.

(٢) دودين، رفقة، المكان المفتقد في الرواية، نهر يستحم في البحيرة ليحيى يخلف والغربان لمزاع البراري، نموذجاً، مجلة أفكار، عدد ١٥٩، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١، ص٤٠.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٩٩.

(٤) المرجع نفسه، ص٨١.

فكان هذا التحوّل في المكان كفيلاً بإشعار الراوي بالخيبة والغربة، هو يقف على الأرض التي حلم بها سنين طويلة، ولكنه يعود إلى قريته (سمخ) وقد "صارت مدينة يهودية جديدة فوق ترابها، على أنقاض بيوتها، سمخ، مدينة تم ترويضها وتهويدها"[1].

هذا التغير، أو التحول، يُعد "سمة سلبية في شخصية المكان، وسلوكه، ومشاعره، ومبادئه، إذا كان تحولاً تراجعياً، أي: من حالة حسنة إلى حالة سيئة"[2]. ومثل هذا التغيير أصاب المكان في هذه الرواية، فمن وطن جميل محبّب إلى مكان جديد شُرِّد أهله، وحلّ محلهم سكان جُدد، وهوّدت أسماء الأماكن فيه فـ "عسقلان أصبحت "أشكلون" والسوافير صارت "شابير"[3]. وسمخ أصبحت "تسيمخ"[4].

ومثل هذا يدفع بالشخصية لاتّخاذ موقف تواجه به هذا الواقع، فتلجأ إلى البحث عن مكانها الضائع، لأنه يمثل لها الذات والهوية، فتجده في الذاكرة، وقد اتخذ شكلاً خاصاً، وتستطيع أن تحدّد "الأمكنة بسهولة. هنا حي المنشية، وهناك عراق الشاطئ.. ثم البنط، ثم معسكر قوّة الحدود، ثم الكرنتينا، هذه المحطة، هنا السوق التجاري. هناك بستان والدي الشيخ حسين، وهناك بعيداً كانت دار الأمان"[5].

وهنا تتجلى علاقة العائد بالمكان، في تذكّره للتفاصيل المكانية على الرغم من تراكم السنوات التي فصلته عنه[6]. فهو مازال يذكر تفاصيله التي امّحت، أو كادت، وحلّ مكانها مظاهر جديدة.

وهكذا أصبح المكان محطة للذكرى يتوهج حضور الشخصية فيها "من خلال التملص من الحاضر، أو الواقع، والتوجّه نحو الماضي، أو الانصراف إلى العالم الباطني، فهي لا تجد في الحاضر وسيلة انتقال إلى عالم آخر، يمثل بالنسبة لها عالماً أكثر خصباً، وأكثر

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٠.

(٢) احمد، مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص٣٠.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ٣٤.

(٤) المرجع نفسه، ص١١٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٨٦.

(٦) وادي، فاروق، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص١٠٤.

انسجاماً مع المطاليب، والسلوك، والشخصي"[1]. أفضل من الذكرى.

فالسارد يحاول أن يهرب من الحاضر إلى الماضي عبر الذكريات "تذكرت ليالي الاستنفار في الجنوب، عندما كنا نراقب حركة الزوارق والطوافات عشية الاجتياح عام ٨٢، لقد تعوّدت المخاطر، وكسرت حاجز الخوف منذ زمن طويل على كل حال"[2].

ولم يقتصر تفاعل الشخصية مع المكان في السارد الذي وقف في شارع من شوارع وطنه، وقال: "أنا العائد، أقف ضائعاً في شارع من شوارع وطني، أشعر بالغربة والوحدة، أشعر بالرغبة في البكاء"[3]. بل ظهر هذا التفاعل في شخصية السيد أكرم أيضاً، وهو المغترب الفلسطيني الذي جاء من أمريكا يبحث عن (بيرتا) رمز التعايش والسلام، فيجدها لا تتكلم، ولا ترى، ولا تسمع، فيدرك أنه لن يكون ثمة حوار. و يتجلى في حديثه أثر المكان الذي قدم منه، فقد لاحظ الراوي ذلك، إذ قال "كان رجلاً واثقاً من نفسه، وكانت أمريكا قد أكسبته ملامح أرستقراطية"[4]. فهو يملك (سوبر ماركت) في لوس أنجلوس[5]، ومزرعة في إحدى ضواحيها فيها خيول من جلّ الأنواع[6].

أما تفاعل السيد أكرم مع المكان الذي عاد إليه فبدا واضحاً، وبدأ يتصاعد بعد مقابلة (بيرتا)، واكتشافه لاستحالة الحوار مع اليهود، فقد ارتسمت أقصى حدود الخيبة على وجهه "وبدا جريحاً ومهزوماً وشاحباً"[7]. وفي طريقه إلى تل أبيب بصحبة مجد، والراوي، للتعرف على جثة خاله، واستلامها، ومن ثم دفنها، تداعت في خواطره ذكريات الماضي: "هذا البناء ذو الحجارة السوداء كان يسمى مستشفى (تورنس) وقد

---

(١) المعلم، أحمد، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، (ط١)، دار الذاكرة، حمص، ١٩٩٤، ص٦٨.

(٢) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٦) المرجع نفسه، ص٥٧.

(٧) المرجع نفسه، ص١٢٨

أجبتني أمي في غرفة من غرفه"[1]. وحين وصل المستشفى الذي تحفظ فيه الجثة تعرّض للتفتيش، وتدقيق الأوراق، عندها "زفر بضيق، وقال بعصبية: "هذه إسرائيل ياالعاد... خوذ، وبنادق، ودبابات، وأبراج مراقبة، ونقاط تفتيش، وأسلاك شائكة، وكلاب بوليسية، ومناطق أمنية، متى تقلعون عن ذلك... متى؟؟"[2].

هكذا رأى أكرم المكان، ولخّص وضع إسرائيل بجمل قليلة، ثمّ يشتد ضغط المكان عليه حين يرفض رجال الأمن داخل المستشفى تسليم الجثة له ولرفيقيه؛ الراوي ومجد، ويطلبون منهم أن يتصلوا بهم عن طريق الصليب الأحمر الدولي، ويحضروا الوثائق المتعلقة بصاحب الجثة، عندها فقط تُسلَّم الجثة عن طريق الصليب الأحمر، وتدفن خارج إسرائيل، فكان وقع هذا الأمر على أكرم قاسياً لذا "كان بين الحين والآخر يُطلق الشتائم بالعربية أو الإنجليزية"[3].

فمن الملاحظ في روايات يخلف تأثير المكان في الشخوص، وانعكاس هذا التأثير على لغتها وسلوكها ورؤاها، بالإضافة إلى تأثير الشخوص في المكان، ويتفاوت مدى تأثير كل من الشخصية والمكان ببعضهما من رواية لأخرى.

٢. المكان والزمان:

في المكان والزمان كانت بداية الحياة، إذ بوجود الإنسان في هذا الفضاء بدأت الحياة الفعلية، أي بدأت فعالياته المختلفة ونشاطاته. فالفضاء بهذا المعنى له قوة اختراق حياتنا كلها، معيشاً وكتابةً كما يخترقها الزمن تماماً، بالقوة نفسها والجوهرانية ذاتها[4]. لذا لا يمكن فصل المكان عن الزمان، أو رؤية أحدهما بعيداً عن الآخر، فهما مقترنان، واقترانهما "تاريخي، فيه بصمات الفعل الإنساني، وهو فعل الحضارة التي يصوغها العلم

---

(١) المرجع نفسه، ص١٣٤.

(٢) المرجع نفسه، ص١٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٣٩.

(٤) النجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص٤٠.

والفن، وهو بهذا تاريخ المكان ومكان التاريخ"[1]. ونلمس عادة علامات الزمن وآثاره مطبوعة على المكان مثلما ندرك المكان، وماطرأ عليه من تغييرات في سياق الزمن وتحولاته.

وإذا كان المكان والزمان متلازمين في الحياة الواقعية، فهما متلازمان أيضاً في "الحياة التخييلية التي يصطنعها الرواة"[2]. فهما من العناصر الأساسية في بنية الرواية والقصة، "فالرواية فن مكاني، وفن زماني، وكلا الفنين معبّاً بالكلمة"[3]. لأن الحدث في الرواية لا بدّ وأن يقع في مكان معين، وزمان معين، إذ إن الرواية "رحلة في الزمان والمكان على حدّ سواء"[4]. ولكل من المكان والزمان ظروفه وأحواله الخاصة التي تقع فيها حوادث الرواية، وترتبط بها. فهما -أي المكان والزمان- يساعدان على فهم الشخصية من خلال تفاعلها بهما إيجاباً أوسلباً، ومدى تأثيرهما فيها. ولأن الزمان عنصر أساسي ومحوري في العمل الروائي، إذ يتخلله كله، ويسري في بقية عناصره، ويتواصل مع شخوصه تواصلاً دائباً؛ فكذلك الحال في الرواية الفلسطينية، فقد "فرضت تجربة الاقتلاع والنفي القسري للفلسطيني عن أرضه نوعاً من الخصوصية في علاقته مع الزمان والمكان"[5]. ففردوسه المفقود كان وما يزال حلماً يتعلق به في زمن كلما مضى أبعده عنه، وحال بينه وبين استعادته، وأصبح البعد عن هذا المكان يُعد بوحدات زمنية كبيرة تجاوزت نصف قرن من الزمن. ولاشك في أن الزمن يؤثر في المكان، وبالتالي ينتقل هذا التأثير إلى الشخصية والحدث، ويمنح الزمن خلفية للعمل الروائي، فيكشف لنا أهمية الحوادث، ودور الشخوص فيها ليقربنا من الواقع، لذا نلاحظ "أن حركة الشخوص، في الرواية الفلسطينية محكومة بعاملي الزمان والمكان، وهما متحركان واسعان متعددا

---

(١) أبو زريق، محمد، المكان في الفن، ص١٤.

(٢) الحادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، ص٢٦.

(٣) النصير، ياسين، الرواية والمكان، ص١٩.

(٤) قاسم، سيزا، بناء الرواية، (ط١)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص٩٩.

(٥) وادي، فاروق، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص٥٦.

الجوانب، وآفاقهما مفتوحة تماماً بلا حدود"[1].

وقد كتب يحيى يخلف معظم رواياته وهو بعيد عن الوطن المحتل[2] فكان كغيره من الكتاب الفلسطينيين "عليه أن يستجمع كل قوة التصور، والتخيل، إلى جانب التذكر، والتأمل"[3]. لاستحضار ذلك المكان، وتوضيح الصلة العميقة بينه وبين الزمان، لأن ما حدث للمكان من تغيير كان بفعل الزمن، فبدت "قدرة الزمان على تحريك المكان واضحة، وتغيير حاله بين لحظة وأخرى، فلا يملك إلا الخضوع لحركته وتأثيره"[4]. وقد نشأت نتيجة لهذا التغيير علاقة تضاد بين الزمان والمكان بسبب استمرار تأثير الزمان في المكان سلبياً، وهذا واضح في رواية (نهر يستحمّ في البحيرة) وضوحاً يفوق رواياته الأخرى، ومنها رواية (نجران تحت الصفر) باكورة أعماله المنشورة التي تقع حوادثها في "بداية الستينات... وبداية الثورة اليمنية حيث الجمهوريون والملكيون في صراع دموي بين نجران واليمن"[5]. فهي تصور فترة انهيار نظام الإمامة وإعلان الجمهورية، والحرب الدامية التي استعرت بين معسكر التخلّف الذي يمثله الإماميون والملكيون في اليمن، ومعسكر التقدّم الذي يمثله أنصار الجمهورية على سفوح (صَعدة)، هذا الزمن البائس الذي عاشه يخلف، شخصياً، عندما كان يعمل مدرساً في نجران، يشير إلى الزمن العربي الذي ينتمي إلى القرون الوسطى: "هنا عالم ينتمي إلى القرون الوسطى التجار والسماسرة، وقوات الإمام، والمرتزقة، والمطاوعة، والغلمان، والنساء المضطهدات، وحارة العبيد"[6]. ويعيش الإنسان العربي عذاباته "في تلك المنطقة حيث قوى التخلف تؤدي دورها المتواطئ مع الإستعمار في قمع الإنسان، وتسخيره لخدمة مصالحها الذاتية، وهو يعيش

---

(١) جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٢٨٠.

(٢) رواياته الخمس كتبها وهو بعيد عن وطنه، أما روايته السادسة (نهر يستحم في البحيرة) فقد كتبها بعد أن عاد إلى وطنه إثر اتفاقيات (أوسلو).

(٣) جنداري، ابراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص٢٨٠.

(٤) طبنجة، كرم خليل، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، ص٢٠٢.

(٥) أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص١٣١، ١٣٢.

(٦) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١٢٦.

حياة متخلفة يسيطر عليها الجهل والمرض والفقر المدقع"[1].

وهذا الزمن الحقيقي، أو الواقعي، الذي أرخى سدوله القاتمة على المكان وأهله، يُضاف إليه الأحوال الجوية السيئة التي بدأت برذاذ، ثم لم يلبث أن تحوّل إلى مطر غزير، "يتدفق في الشارع، ويفيض فوق الأرصفة ويدفع الأبواب ويملأ البيوت المنخفضة في شارع الزيود"[2]. وهذه الظروف الجوية القاسية هي التي جعلت الوضع حرجاً "في جبال صَعدة الأمطار تعرقل حركة الإمداد والتموين"[3]. وتجعل سمية تقف وتقول "يا لطيف.... يالطيف.... يالطيف...... إنه الفيضان"[4].

أما الزمن النفسي، فقد استطاعت الرواية أن ترسمه لنا "من خلفيتين متضادتين: إحداهما خلفية الحاضر المأساوي، والأخرى خلفية الماضي المفقود، فها هو ذا يخلف يصور احتفالاً بعرس ابن أمينة بعد مقتل اليامي"[5]. فيقول أبو شنان لسمية "ياأماه... أرى أناساً يتحلقون حول النار.. هزت رأسها، وقالت: إنهم يحتفلون بعرس ابن أمينة... أغمض عينيه. يعرف أبو شنان أنهم يحتفلون بصمت حداداً على اليامي. أما في زمن الفرح فإنّ ضاربي الطبول يصبحون كالعفاريت، والولد عبد المعطي يغني دان دان... ويردد وراءه الجميع.. دان دان، ويقف أحد العبيد، يرقص رقصة الفرح.. وثانية للنخيل، وثالثة للحرب، فيكتسي وجهه بلون ناري، وأما الرمح في يده فإنه يطعن به الفضاء بلا هوادة"[6]. فالحاضر مأساوي، والاحتفال يأتي صامتاً أما في الماضي –زمن الفرح– فكان الاحتفال يأتي صاخباً. هذا هو حال المكان في الماضي والحاضر.

ويتجلى الزمن النفسي أيضاً بعد أن يشيع خبر عمل أبي شنان مع (المستر) مترجماً في معسكر المرتزقة الذين يحاربون مع أنصار الإمام. فكان وقع هذا الخبر على حارة

---

(١) أبو مطر، أحمد، الرواية في الأدب الفلسطيني، ص٢٨٣.

(٢) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٧٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٢.

(٥) حطيني، يوسف، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، ص٧٥.

(٦) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١٧.

العبيد وأهلها قاسياً "شاع الخبر كاللطمة في حارة العبيد"[1]. ويبدأ أهل الحارة يشعرون بثقل الزمن وطول ساعاته "طويلة هذه الليلة المعلونة.. طويلة وقاتمة.. لا أحد يغفو في حارة العبيد"[2]. بعد أن عرفوا أن أبا شنان يخون أهله وحارته، وقد كان فيما مضى ابناً باراً بهم، يتحدث عن ضرورة العمل ضد الفقر والظلم اللذين يعانون منهما.

وتتوقف (تفاح المجانين) عند سنوات عقد الخمسينات، إذ ورد في بدايتها " المكان: بقعة في بلاد الغربة والشتات، الزمان: ١٩٥٥"[3]. فهي ترصد "بداية حياة الفلسطينيين بعد الشتات مباشرة، واستقرارهم في مخيم إربد، حاضرة الشمال الأردني التي استقبلت أبناء شمال فلسطين المشردين من ديارهم في سمخ، وبيسان، وطبريا، وقراها المحيطة"[4].

وقد ربط الروائي بين المكان والزمان ليؤكد من خلالهما قسوة الحياة في بلاد الغربة والشتات: فبعد النكبة عاش الفلسطينيون زمناً وهم يرفضون التأقلم مع الوضع الجديد، لأنهم كانوا يظنون أن العودة إلى الوطن لن تتأخر كثيراً، وأن العيش في (المخيم) وضع مؤقت، لذلك وجدنا والد الراوي في البداية "يرفض أن يشمله الإحصاء، ويرفض أن يتسلم (المؤن) والإعاشة من وكالة الغوث"[5]. ولكنه مع مرور الزمن، وسوء الحال "بدأ يقدم عروض الحال، والاستدعايات للمستربول، وينتظر لحظة بلحظة مجيء لجنة الإحصاء، لكي تتأكد أننا من اللاجئين وأننا نستحق الإعانة"[6]. هذا ماجاء على لسان الراوي وهو يتحدث عن أبيه.

وهكذا بدا وقع الزمان في هذه الرواية قاسياً على المكان وأهله "كان صيفاً جافاً قاحلاً، وكان صيفاً شحيحاً، قلّ فيه الماء، وانتشر القمل، وجفت البرك، فاعت الأفاعي... الضفادع... الجراد... الديدان.... جاع الناس، نفقت الحيوانات، عز القمح،

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٤.

(٣) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٣.

(٤) الأزرعي، سليمان، فلسطين في الرواية الأردنية، ص١٠١.

(٥) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص١٦.

(٦) المرجع نفسه ص ١٦.

وصار طحين وكالة الإغاثة هو الغذاء الوحيد"[1]. وتزداد الأحوال سوءاً، وتعمّ الظروف الصعبة المخيم بأسره "فالجيران وجيران الجيران، والمعارف والأقارب والأعمام والأخوال، والقاصي والداني... جميعهم يعيشون حياتهم أولاً بأول... هكذا إذن بلغنا من الفقر أرذله"[2]. فأصبحت الشخوص أمام زمن قاسٍ.وفي ظل ظروف المخيم الصعبة اضطرت لبيع بقايا العملة الفلسطينية التي بطل التعامل بها، مع أنها كانت تفضّل أن تحتفظ بها للذكرى، فهذه العملة تبدو وكأنها رمز للزمن الفلسطيني الذي انقضى، ولم يبق منه إلا الذكرى، فارتبط الزمن الماضي عند أهل المخيم بذكرى الوطن "فالماضي بالنسبة لهم بيّارة، وفرس شقراء تجوب البلاد طولاً وعرضاً، وهو فوق ذلك أحلام وطمأنينة، وذكرى ودموع، لذا يكثر الحديث عن الماضي السعيد كلما ازداد الحاضر حلكة"[3].

فها هو العم (تحصيل دار) يتحدث "عن الحصان الذي كان يركبه أيام العزّ وهو يلبس بنطلون الفرسان من نوع (بريشز) ويضع البندقية أمامه فوق السَّرج، ويطلق لحصانه العنان، يجوب القرى"[4]. ثم يتحدث والد الراوي "عن فرسه الشقراء، أيام البلاد، وأوصافها ومزاياها، وذيوع صيتها في سمخ، والعبيدية، والحّمة، وطبريا، والنقب، ووداي بيسان"[5].

ولا يتوقف الزمن في هذه الرواية عند الماضي وذكرياته الجميلة، بل يتواصل مع الحاضر، وعذاباته "وعندما تنتهي حكايا الأيام الماضية في سهرة يعودان إلى الحاضر في سهرة أخرى، يعودان إلى اللحظة المرّة، ويشكوان فقر الحال إلى بعضهما، يلعنان التعب وخيانة الحكام"[6]. التي انتهت بهم إلى العيش في المخيم.

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٤.

(٣) حطيني، يوسف، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة، ص٢٠.

(٤) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص١٤، ١٥.

(٥) المرجع نفسه، ص١٥.

(٦) المرجع نفسه ص١٥.

وهكذا ظهر الماضي في الرواية جميلاً محبباً، زمناً ارتبط بذكرى الوطن، لكن الحاضر يظهر ليمثل "الزمن الفلسطيني في انكساره الأول حيث حالة التشرد تتبدى في سيرورتها نحو بروز التناقض المصيري بين الجماهير والسلطة الرجعية"(1). التي "أوحت لهم عام ١٩٤٨ بأنها ستعيدهم إلى ديارهم خلال أسبوع"(2). لكن الزمن كلما ساربهم أبعدهم عن أمكنتهم.

ومن الملاحظ في رواية (نشيد الحياة) أنها تتحدث عن "الفترة الزمنية الواقعة قبل حرب بيروت (١٩٨٢)، وخلال هذه الحرب، أي خلال الاجتياح الصهيوني لبيروت وللأراضي اللبنانية"(3). ومكانها (مخيم الدامور) القريب من بيروت، وتصور هذه الرواية المخيم في زمن المواجهة مع العدو، زمن الثورة، فيتوقف الزمن الروائي فيها "قبل خروج المقاومة من بيروت، مقترباً من الحقبة التي كبّد فيها المقاتلون الفلسطينيون القوات الإسرائيلية في الدامور خسائر فادحة"(4). وتحكي هذه الرواية حاضر الثورة، ومواجهة العدو الذي تبع الفلسطيني إلى لبنان ليقضي على ثورته، فغطّت فصولها واقع المكان في فترة زمنية "محددة في بضع ساعات من النهار، وقلما تتجاوز اليوم الواحد، ومجمل الأيام عشرون يوماً وبضعة أيام فوقها"(5). فجاءت حوادث الرواية محصورة في زمن محدّد لذا يدخلنا الكاتب إلى المشهد مباشرة ودون مقدمات "إنها الشمسُ.. ساطعة وكامنة، حارّة أو دافئة،طيبة وكسولة، تطل بعد غياب طويل، المسنون يقرفصون أمام الأبواب، يتشمّسون، يحكون عن الماضي، وينتظرون المعجزة التي ستأتي بها الثورة"(6). هكذا افتتح يخلف الفصل الأول من روايته، وسار على النهج نفسه في بقية الفصول. هذا الافتتاح المباشر منح الرواية الحيوية والايحاء بالحياة المتجددة، وأشكال الزمن الذي يمضي في

---

(١) صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، ص١٤٣.

(٢) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص٤١.

(٣) عبد الهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٤٥.

(٤) الأسطة، عادل، من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص٤٢.

(٥) عبدالهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢٠٠.

(٦) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٥.

الرواية متعددة فـ "الزمن التاريخي الذي كُتبت في إطاره الرواية: قبل اجتياح بيروت وفي أثنائه (١٩٨٢)، أما الزمن الكوني أو الفلكي، فهو الذي يتميز بالتكرار واللانهائية بين سطور الرواية، فهو الحياة المتجددة الأبدية"[١]، التي نحسّ بها في أكثر من موقع "صباح شتائي جديد... صباح بدأ نظيفاً عند الفجر ثم اتسخ عند الضحى، عندما قامت الطائرات الإسرائيلية بكسر حاجز الصوت فوق المخيم، تاركة الفزع والرُّعب في الوجوه، فأغلقت معظم المحال أبوابها"[٢]. وفي موقع آخر يقول "منذ الفجر، منذ أن توقفت العاصفة، انهمكت زليخة في العمل"[٣].

وهذا الزمن الكوني –أي الزمن الذي تعيش فيه الشخوص– كان ماثلاً على الدوام في النص تأكيداً لاستمرارية الحياة في المكان (المخيم) على الرغم مما يتعرض له من ظروف قاسية وكان له دور في ربط الشخوص بأمكنتها، والكشف عن هذه العلاقة سواء أكانت علاقة ألفة أم عَداء، فالشايب "يفتح نوافذه للشمس الطرية، الشمس التي بزغت مثل زهرة أولى تبرعم على غصن شجرة لوز.. يفتح الشايب نوافذه للشمس التي تطل بعد غياب الشمس الفاترة التي تعيد للحياة بعض الاعتبار"[٤].

هذه الشمس المشرقة توحي بالتفاؤل، وتتنبأ بانتصار الحياة على الموت، على الرغم من توقف الحياة أحياناً في المخيم نتيجة القصف الإسرائيلي "توقفت الحياة، توقف ما فيها من بقايا البهجة، وحلاوة الروح، دبّت حالة مؤقتة من اليأس والقنوط، وفقدت أحاديث المخيم عذوبتها"[٥].

وهذا أمر طبيعي في زمن المواجهة الذي يتأرجح فيه الناس بين حالةٍ من اليأس المؤقت، وحالة من التفاؤل بالحياة، وتجددها، وتغيرها نحو الأفضل. وهذا الزمن يُظهر جوهر الإنسان ومعدنه الأصيل، ويستفز ما في أعماقه من خير كما حصل مع (السنيورة)

(١) عبد الهادي، فيحاء، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢٠٤.

(٢) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٤) المرجع نفسه، ص٨٤.

(٥) المرجع نفسه، ص١٢٣.

حيث ظهر التحول الإيجابي في شخصيتها خلال حوارها مع (أحمد شرقاوي) عندما أخبرها أن الحرب قد اقتربت، فردت عليه "إنهم يهاجموننا فلماذا لانواجههم بكل أشكال الصمود"[1]. فكان للزمن وحوادثه سطوة على الشخوص، فتدرك الشخوص بدورها فعل الزمن، إذ يعرف الشايب "بأن الزمن غدّار، إنهم الآن في المعمعة، وأنه لا يحمل معه في هذا المكان شيئاً ولا حتى فشكة"[2]. ولكنه لا يستلسم لغدر الزمان وقسوة المكان، بل "توكأ على شجرة تفاح، أسند ظهره إلى جذعها، الأوراق خضراء يانعة مغسولة... تشبث بأغصان الشجرة، أمسك بكلتا يديه في عروقها الطرية، ملأ رئتيه برائحة لحائها وأوراقها ونوارها، اندفعت في عروقه قوة الحياة"[3].

فالزمن المُجدِب الجافّ لا بدّ وأن يورق من جديد، ولا بد أن تنتصر الحياة في زمان ومكان سادهما الموت والدمار، فـ "المكان هنا فضاء زمني معيش ومتغيّر، وجمالية المكان بهذا المعنى هي جمالية ذات بُعد مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته"[4].

والزمن في هذه الرواية بالإضافة إلى كونه زمن الساعة، أو الزمن الطبيعي الذي ينظّم حياتنا، وتحركاتنا اليومية، زمن نفسي أيضاً، يبرز في "المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القَلَقِ بإيقاع الزمن"[5]. يصدق عليه ما يقوله أحدهم: إنه لا يُقدَّر بقيم ثابتة كالزمن الطبيعي لكنه يقدر "بالقيم الفردية الخاصة دون الموازين الموضوعية، إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن

---

(١) المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٢١٣، ٢١٤.

(٤) العيد، يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص١١١.

(٥) إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ص٣١، ٣٢.

الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة"[1]. هذا الزمن نلمسه عندما أحسّ به الزهيري بعد أن وقع في كمين إسرائيلي "ونقلوه إلى بارجة حربية، وعصبوا عينيه، ثم دفعوه إلى طائرة مروحية حملته مع أسرى آخرين"[2]. وعند ذلك فقد قدرته على تقدير الزمن "ظل كذلك برهة أو ساعة أو حيناً من الدهر"[3].

ذلك ما عانى منه الزهيري بعد أن ضربه العدو، لأنه لم يُدل بمعلومات عن رجال المنظمات في الدامور، وتركوه ملقىً في زاوية الغرفة "ونام متدثراً بالوجع، ونفرت العروق الحمراء في عينيه، هل غفا؟ لعله نام لحظة، لعله نام فترة زمنية تقدر برمشة، ثم شده المحقّق من شعره"[4].

وهكذا يتغير الزمن النفسي والإحساس به وفقاً للظروف، ويسير "بخطىً مختلفة تبعاً لاختلاف الشخوص، وفي الواقع، في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد لأن الفرد يحمل المكان والزمان معه كطرقٍ إدراكه الحسي، فهناك الذين يمشي معهم الزمن، والذين يخبّ معهم الزمن، والذين يعدو معهم الزمن، والذين يقف معهم ساكناً"[5].

أما المناضلون في مخيم الدامور، فقد كانوا باستمرار على أهبة الاستعداد للمواجهة، وكانوا يشعرون بأن الوقت يسير في بطء، لذلك شعروا بأن النهار طويل "تجمع المقاتلون من جديد، وكان المساء يقترب، ماأطول هذا النهار في هذا الصيف المبكر!"[6].

هذا الزمن الذي سيطر عليه توقع هجوم العدو في أي لحظة على المخيم لتدميره، لأنه أصبح بؤرة للثورة التي أصبحت خطراً عليه و على وجوده. لذا كان الزمن حاضراً

---

(1) مندلاو، أ، أ، الزمن والرواية، (ط1)، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997، ص137.

(2) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص182.

(3) المرجع نفسه ص182.

(4) المرجع نفسه، ص184.

(5) مندلاو، الزمن والرواية، ص138.

(6) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص139.

في وعي الشخصية، يحدد مشاعرها تجاه المكان، ويوضّح رؤيتها لطبيعة الحياة التي تشكلت فيه.

أما رواية (بحيرة وراء الريح) فقد استطاع الكاتب فيها أن يربط الزمان بالمكان منذ البداية، فقد عنون الفصل الأول منها بـ "سمخ (جنوب البحيرة) ١٩٤٨"[١]. فالمكان والزمان محددان، المكان قرية الروائي (سمخ) التي تقع جنوب بحيرة طبرية، فالكاتب حدّده "تحديداً واضحاً ودقيقاً: اسماً وموقعاً. ولقد جاءت طبيعة هذا التحديد الدقيق للمكان نتيجة لموضوع الرواية"[٢]. الذي يتحدث عما جرى فيه، وفيما حوله في زمن محدد أيضاً، فالزمن هو عام النكبة الذي سقطت فيه قرية (سمخ) سقوط غيرها من المدن، والقرى الفلسطينية تباعاً "بدأت المدن والقرى تسقط بيد الأعداء، وكثرت الحشود أمام المدينة المقدسة"[٣]. فغدت البحيرة وراء الريح بفعل الزمن، هذا الذي توقف "عند سقوط طبرية (وسمخ) وخروج أهلها إلى الأردن، ووقوفهم عند مرتفعات أم قيس لرؤية البحيرة من الجانب الآخر"[٤]. وهنا أيضاً توقفت الرواية تاركةً أبطالها في الجانب الآخر من البحيرة: "ظللنا نصعد، ونصعد، والبحيرة على الجانب الآخر تكبر وتكبر... أدركت عند ذلك أنه قد ضاع كل شيء، وأن كل الدروب أصبحت تفضي إلى الغربة والشتات، فيالكآبة المنظر، ووحشة الطريق!"[٥]. هكذا تنتهي الرواية ليبدأ زمن جديد هو زمن الغربة والشتات لشعب هُجِّر من وطنه، ويحل في المكان زمن جديد هو زمن الاحتلال، ففي هذه الرواية "يتلاحم المكان بالزمان بالشخوص ويتقاسم الجميع الأدوار التي ترسم في نهاية المطاف صورة شعب يواجه الاقتلاع القاسي من أرضه، وينتهي إلى المهجاج المرّ

---

(١) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٧.

(٢) النابلسي، شاكر، مدار الصحراء، (ط١)١٩٩١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٢٦٢.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٦٣.

(٤) السلمان، بسمات، يحيى يخلف دراسة في فنه القصصي، ص١٦٨.

(٥) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٧٧.

الجماعي"[1].

فهذا الاقتلاع القاسي من الأرض ترتبط حوادثه المأساوية بالزمن الذي يمر بأيامه المرة ولياليه السوداء. "وفي تلك الأيام كانت المعارك على أشدّها في يافا وحيفا ومنطقة القدس والجليل"[2]. أي أن إيقاع الوقت في هذه الرواية يتلخص في حوادثها التي كان لها وقعها الشديد على شخوصها، فقد وقعت بإيقاع بطيء مؤلم "ما أطول تلك الليلة.. لم أنم.. كأنني كنت أتمدد على الشوك.. لا ليست الجراح هي التي كانت تجعل حوافر الأرق تدوس أعماق اليقظة المعذبة، وإنما ذلك المذاق المرّ للحظات المرّة التي تتساقط برتابة وأسى"[3].

تظهر الحكاية هنا مثلما يقول فورستر "على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً"[4]. لذا فإن الحدث أو الحركة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن، لأننا عندما نريد وصفها، نصفها بصفات خاصة بالزمن مثل: حركة بطيئة، أو سريعة، أو قصيرة، أو طويلة، وهذه كلها مقاييس وصفات زمنية[5].

وبالإضافة إلى الزمن الطبيعي الذي تعاقب على المكان، تجلّى الزمن النفسي من خلال إحساس الشخوص به، وهذا هو ما يُلغي دقات الساعة، ويُحل محلها دقات القلب، وتجليات النفس[6]. مثلما يقول شوقي:

دقات قلب المرء قائلةٌ له ... إنّ الحياةَ دقائقٌ، وثواني

وينطلق الكاتب في روايته "تلك الليلة الطويلة" من تحديده للزمن، لأنها رواية

---

(١) الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، ص١١٤.

(٢) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٦١.

(٣) المرجع نفسه، ص١١١.

(٤) فورستر، أ، م، أركان الرواية، ترجمة كمال عياد جاد، راجعه حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٠٥.

(٥) النابلسي، شاكر، مدار الصحراء، ص٢٣٣.

(٦) المرجع نفسه، ص٢٤٧.

تسجيلية لوقائع الحادثة التاريخية التي وقعت فعلاً لطائرة الرئيس الراحل عرفات في الصحراء الليبية عام ١٩٩٢. فقد جاء في الصفحات الأخيرة منها أنّ المقدم رسمي نظر إلى ساعته، و "كانت تشير إلى اليوم، وإلى الساعة الثامنة والنصف من صباح يوم ١٩٩٢/٤/٨"[١].

فالرواية تدور وقائعها إذاً في زمن محدّد لا يتجاوز يوماً واحداً "ولعله أقل من يومٍ، لكنه بدأ ليلاً وانتهى نهاراً"[٢]. لكن هذا الليل كان طويلاً كما يشير إليه عنوان الرواية (تلك الليلة الطويلة)، "كانت الساعة قد تجاوزت الثامنة مساءً بقليل حين ارتطمت الطائرة بالأرض"[٣].

وقد استخدم إدوين موير في وصف هذه الطريقة تعبير الزمن الخارجي الذي هو "غير مستقر ذاتياً وإنسانياً في نفوس الشخصيات، إنه يُرى من نقطة ثابتة خارجية، إنه يتدفق متخطياً الراصد له، ويتدفق فوق الشخصيات التي يستحضرها، ومن خلالها"[٤]. ومع ذلك فإن الروائي في الرواية التسجيلية ينقل الحادثة بأسلوب فني، وبرؤيته الخاصة، ويصور الحوادث التي وقعت تصويراً فنياً، لكنه لا ينأى بها عن الحقيقية، لأنه مُقيد بمكان وزمان وشخوص، فالحدث في هذا النوع من الروايات "يكون عَرَضياً، غير أننا سنجد – فيما بعد– أنّ كل الأحداث فيها تقع داخل إطار محدّد كل التحديد، إطارٍ صارم تسير فيه الأحداث سيراً لا يخضع لمنطق خاصّ أو نظام معينّ"[٥].

وإذا كان الليل في هذه الرواية طويلاً يرمز بطوله للمعاناة، فقد ارتبط النهار بالنور، وكانت نجاة ركاب الطائرة فيه إشارة إلى التقابل بين الليل والنهار، بين العتمة والضياء، بين الضباب ووضوح الرؤية.

---

(١) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٣٩.

(٢) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص١٩.

(٣) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٥٩.

(٤) موير، إدوين، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٠٢.

(٥) المرجع نفسه، ص٩٦.

أما علاقة المكان بالزمان فقد بدت واضحة من الأسطر الأولى، فالرواية تبدأ بـ " كان وقت الغسق، ولكن في هذه الصحراء الكبرى، وفي مثل هذا الفصل، فإن المرء في هذا الجو السديمي لا يستطيع أن يميز الغسق من الظهيرة"[1]. وهكذا فإن الزمن المرتبط بالأحوال الجوية وبالصحراء –مكان سقوط الطائرة– هو أهم سبب لهذه الحادثة، فقد ألقى الزمن ظلاله على المكان، وأخضعه لتأثير العاصفة، وما سببته من عدم وضوح في الرؤية، فبدا المكان والزمان متحدين فلا نستطيع الفصل بين حركة الزمن في الرواية بساعاته البطيئة، وفي "انتظامه الرتيب القاسي وحركة الشخوص المتأثرة بالمكان"[2]. و"بذاكرتها المشحونة بمشاهد الماضي"[3]. فبدأت هذه المشاهد تتراءى لهم "أضاءت في خياله صور أطفال بيت الصمود، وتذكر الانتفاضة: الشهداء، الأطفال، الجرحى، النساء المجهضات، المطاردون في الجبال"[4]. أما العميد خالد فقد "تذكّر في تلك اللحظات يوم المعركة التي شارك فيها مع الشهيد عبد الله صيام، في أثناء مواجهة الغزو الإسرائيلي لضواحي بيروت"[5].

وهكذا استطاع يخلف أن يخترق ذاكرة شخوصه، ويمزج الحاضر بالماضي في لحظات واقعية صعبة، وفي مكان صحراوي موحش، لحظات مرت بطيئة على من كان في الطائرة ليلة طويلة لم يقتصر تأثير طولها على الطائرة ومن فيها، وهي تجثو في الصحراء الليبية، بل كانت طويلة على كثير من الناس راحوا "عبر أرجاء المعمورة يتابعون أخبار الطائرة بقلق"[6].

أما المستقبل فقد عبّرت عنه هذه الرواية في الأسطر الأخيرة، عندما نجا الرئيس وانطلقت به الطائرة ثانية، فكان ينظر عبر النافذة، وكأنه يرى الضوء الذي يبزغ في نهاية

---

(١) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١١.

(٢) موير، أدوين، بناء الرواية، ص٩٦.

(٣) فضل، صلاح، تحليل شعرية السرد، (ط١)، دار الكتاب المصري، القاهرة ٢٠٠٢، ص١٥٩.

(٤) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٨٩، ٩٠.

(٥) المرجع نفسه، ص١٤٢.

(٦) المرجع نفسه، ص١٥٩.

النفق، لأنه "في أحلك اللحظات كان يقول لشعبه إنني أرى الضوء في نهاية النفق"[1]. ثم يغلق الكاتب المشهد الروائي بالأمل الذي يتطلع إليه الرئيس – مثلما يتطلع إليه كل الفلسطينيين– "ثم أغمض عينيه، وعلى الرغم من كل شيء، كان يراها قريبة، كان يرى العلم، ويسمع النشيد"[2].

وفي رواية (نهر يستحم في البحيرة) يلاحظ أن الزمن هو زمن العودة الموهومة، عودة السارد إلى وطنه بعد شتات واغتراب دام سبعة وعشرين عاماً "أنا ... أجل... أنا. جاء من وراء الريح والضباب، وبوابات الغربة والضياع. جاء من هناك من بطن الهواء، ومن وجع سبعة وعشرين عاماً، ومن أخاديد وشقوق السنين الهرمة"[3].

فالراوي يسرد "ماحدث معه منذ عودته إلى أرض فلسطين، إثر اتفاق أوسلو، حتى زيارته لقريته سمخ"[4]. هذه الزيارة لم تكن سهلة بل تطلبت تصريحاً مسبقاً من قوات الاحتلال، استغرق صدوره شهراً "جاءني تصريح الزيارة بعد شهر.. شهر مليء بالتعب والسأم والرّمد والأخبار المتضاربة عن الحوت والتنين أو الوحش الذي جعل الرعد يندفع في كل اتجاه وراء الخط الأخضر"[5]. وبعد حصوله على تصريح الزيارة تبدأ رحلته إلى سمخ، فقد اتفق مع (مجد) على الالتقاء في مدينة القدس، ثم توجها إلى البلدة مروراً بأمكنة أخرى تحيي في ذاكرته الزمن الماضي، الماضي الذي يعبق برائحة المكان، فعندما يصل قريته يسترجع صورتها القديمة، ومعالمها التي لم يبق منها إلا الذكرى "تلك هي تلة القصر، هناك كان بستان لوالدي الشيخ حسين، لقد بنوا مكانه مستوطنة"[6]. وعلى الرغم من مرور الزمن لم يستطع نسيان الماضي، فصورة القرية القديمة ماتزال ماثلة أمامه، حية، نابضة بتفاصيلها التي لم تبددها البنايات الجديدة. فسنوات الاحتلال الطويلة غيرت

---

(١) المرجع نفسه، ص١٦٧.

(٢) المرجع نفسه ص ١٦٧.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١٢.

(٤) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص٣٤.

(٥) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٣١.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٨.

المكان، وشهدت محاولات تهويده، فبدا مكاناً آخر لسارد الرواية، مختلفاً عن المكان الذي احتفظ به في ذاكرته منذ عقود من الزمن.

وتتجلى علاقة العائد (السارد) بالمكان بما يذكره من التفاصيل على الرغم من طول الزمن الذي باعده عنه، وتبدو هذه العلاقة عندما يُحَدِّث نفسه قائلاً: "أهذه سمخ؟ هاأنت بعد ستة وأربعين عاماً تعود إليها، تعود سائحاً، مُتفرِّجاً، زائراً وسط الهواجس والريبة والخوف. حملت في أعماقك صورتها، ذاكرتها أصبحت ذاكرتك، حكاياها وأناسها وعطر ورودها وبساتينها، تستطيع الآن أن تعيد بناءها وهندستها، بيوت الطين، وبيوت الحجارة السوداء، دار الحاج حسين، ودار الأمان، وتلة الدوير، وأم المصاري، وتلة القصر، وصفير القطارات"[1]. وهذا يؤكد قدرة المكان على أن يستثير الذكرى، بما فيها من الحيوية والنشاط من خلال الارتباط بالماضي[2]. فبدا المكان والزمان -هنا- متلاحمين، فالأول هو "الإطار الذي تقاطعت عنده حركات الزمن الممتدة بين الماضي البعيد، والحاضر القريب من زمن الكتابة. أشار تمدد الزمن هذا إلى ملامسته لبنية الزمن المنفتحة على الذاكرة التاريخية"[3].

ولم يكن الزمن في هذه الرواية زمناً متصلاً، متصاعداً، بل جاء متأرجحاً بين الماضي والحاضر، فصورة المكان الحالية أيقظت الصور الماضية له، فاضطربت المشاعر، وهي تبحث عن الفرح بالعودة "منذ وطئت قدماي أرض الوطن، وأنا أعيش حالةً نصفها فرح، ونصفها الآخر حزن وقلق"[4].

هكذا بدا الراوي موزَّعاً بين الماضي والحاضر، وفي لحظات الضيق كان يهرب إلى الماضي يستعيده علّه يجد فيه لحظة سكينة "سمخ.... شاحنات وأتوبيسات سياحية، حركة مرور نشطة، وأنا أحدق بجنون هنا وهناك لعلي أقبض على أثر ما، لعلي أجد شيئاً من

---

(١) المرجع نفسه، ص٨٠.

(٢) المعلم، أحمد، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، ص٦٩.

(٣) صيداوي، رفيف رضا، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية١٩٧٥- ١٩٩٥، (ط١)، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٥٢.

(٤) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٨٦.

مزق الأيام الماضية، لعلي أستطيع أن أعيد ترتيب الأشياء في خيالي"[1]. خياله الذي كان يعيده إلى الماضي، الماضي الذي قضاه في المنافي، وكان يحلم فيه أن يعود إلى وطنه، لكنه حين عاد وجد نفسه وحيداً لا يملك سوى الماضي "هنا على الرغم من الازدحام، أجد نفسي وحيداً لا أملك سوى الماضي، أبحث عن حلم تشبثت به، وتمنيت أن أمسك به بيدي كلتيهما"[2].

وهكذا كان للمكان في هذه الرواية خصوصية جعلت الراوي يرتبط به في إطار علاقة أو ذكرى زمنية محدَّدة، فاستطاع الحنين أن "يعيد الشخص إلى مكان بعينه، ومثل هذه العودة أو الاستعادة للمكان تبعث لدى المتلقي أو القارئ ذكريات مشابهة ليستعيد بها أمكنته الخاصة"[3].

فالراوي ظل يحن إلى الماضي، ويستحضر صوراً لأمكنة ماتزال ماثلة في مخيلته على الرغم مما أصابها من تغيير، وتحس به (مجد) فتقول له "أنت تعيش في الماضي"[4]. ويسترسل في حديثه عنه، وتعود وتقول له مرة أخرى "قلت لك أنك مازلت تعيش في الماضي"[5]. فما رآه من تغييرات طرأت على المكان بفعل الزمان دفعه إلى الشعور بالغربة، وبوحشة المكان، فلم يجد مهرباً إلا اللجوء إلى الذكريات.

أما المستقبل فقد أطل في نهاية الرواية من زاويتين مختلفتين، زاوية فيها قدر من التشاؤم، قد يكون مردّه إلى انكسار الحلم الفلسطيني بعد الخروج من بيروت وتضاؤله[6]، والعودة إلى الوطن بعد توقيع (أوسلو)، لكن هذه العودة لم تكن بحجم الحلم، لأن بعض الفلسطينيين عادوا والجنود الإسرائيليون مازالوا على الحدود يفتشون القادمين، ومن بينهم الراوي، الذي عاد يحمل معه أملاً بالتعايش، لكن هذا التعايش بدا غير ممكن،

---

(١) المرجع نفسه، ص٧٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٧.

(٣) أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص٢٤٠.

(٤) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٨٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٨٨.

(٦) الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص٤٠.

وذلك عندما قابل السيد أكرم (بيرتا) فوجدها عجوزاً "لا تسمع... لاتتكلم... ولا ترى" [(١)]، وذلك تعبير رمزي عن استحالة الحوار.

وهكذا تمكن يخلف من اختزال زمنين، زمن الوهم، وهم التعايش مع العدو، وزمن الحقائق والواقع "فمرة أخرى نرتطم بصخور الواقع، فلا خيال إلا في الخيال ذاته" [(٢)]. يقول الراوي "ظللت وحدي، أرقب المساء وهو يحل باكراً، فيما المصابيح المضاءة تشبه الضوء الذي يبتعد عن سفينة توغل في البحر" [(٣)]. قد يكون هذا الضوء الذي يبتعد هو الأمل الذي فقده الراوي بعد أن عاد إلى وطنه فلم يجده كما كان.

أما الزاوية الثانية التي يتطلع منها الراوي إلى المستقبل فقد بدت في المشهد الأخير (لأونودو) الذي يخرج من دفتر مذكرات الراوي، يخرج متمرداً عليه، وعلى دفتره، ويصرخ "أريد أن أراقب الشواطئ بمنظاري وأن أحرس الفكرة التي نذرت حياتي من أجلها.. أريد أن أراقب بزوغ الفجر، وأرى أول حزمة ضوء تطل من وراء التلال" [(٤)]. ثم لا يلبث أن يقفز (أونودو) من الدفتر ويركض، ويركض الراوي خلفه، ولكنه يدخل إلى مغارة، وعندما يحاول الراوي الدخول وراءه يصطدم بباب المغارة فيسقط على الأرض. ففي هذا المشهد يشير الراوي إلى أن "الزمن القادم سيحمل بذور ولادة جديدة، وبالتالي فإنه يغدو أشبه بنبوءة بالحرية القادمة والانطلاق دون حدود" [(٥)]. ولكنه جعل هذه النبوءة ترد على هيئة حلم يراه الراوي وهو نائم، هذا الحلم الممتزج بالواقع يتحول إلى كابوس، ففيه يُجرح الحالم في جبينه، وتمزق ثيابه، وتعلق الأشواك بكتفيه، وبرؤوس أصابعه، بعد أن اصطدم رأسه بباب المغارة، وسقط على الأرض وهو يلحق بأونودو، وتقوم (مجد) بتضميد الجرح، ويتولى أكرم سحب الأشواك. ففي هذا إشارة إلى أن المستقبل يتطلب

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١٢٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١٤١.

(٥) عبد القادر، محمد، في رواية يحيى يخلف، نهر يستحم في البحيرة، منظار أونودو، لايرى جودو، ص٥٧.

متابعة الحلم -حتى ولو اصطدم بالواقع المرير- ولا بد من نزع الأشواك، والتشبث بالأمل على الرّغم من عمق الجراح.

ومن الملاحظ أن المكان والزمان في روايات يخلف متلازمان، ومتفاعلان، وأن تأثير الزمان في المكان واضحاً في معظم رواياته، ولا يتوقف تأثير الزمان على تطور الحوادث، ومصير الشخصية واحساسها به فقط بل يمتد ليصبح عنواناً لإحدى رواياته، وهي "تلك الليلة الطويلة" ويلاحظ أيضاً ارتداد الشخوص المستمر إلى الماضي في تداعيات جميلة، تحنّ إلى الأمس الذي مضى بمجده وعزّه، وتبكي حاضراً مؤلماً، وتتطلع إلى مستقبل مشرق.

٣. المكان واللغة:

المعروف أنّ المكان في الرواية لا يتجلى إلا من خلال اللغة فهو "فضاء لفظي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي أنه يختلف عن تلك الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع"[١]. وندركه في الرواية من خلال الكلمات عندما نقرأ النص الروائي، لأن اللغة هي التي "توجد النص الأدبي وتخلقه فلا وجود له خارج محيطها"[٢].

فاللغة من الأدوات الفنية التي يستخدمها الروائي في التعبير عن المكان، وفي الوقت نفسه تتفاعل هذه اللغة مع المكان مثلما تتفاعل مع أركان الرواية الأخرى، فهي مكون مهم من مكونات النص الروائي، لأنها الوسيلة التي يعّبر بها الروائي عن عالمه الذي يتضح منه مدى وعيه وثقافته وقدرته على إنطاق شخوصه بما يتناسب ومستوياتهم الثقافية، وبيئاتهم الاجتماعية، لأن البيئة أو المكان يؤثر في لغة الرواية تأثيراً كبيراً. ومن هنا تظهر أهمية مراعاة المستوى الثقافي والفكري للشخصية، فلا ينتظر من شخصية بسيطة أن "تنطق بالحكمة وتتحدث حديث الخبير المجرِّب، أو تتحدث حديث المثقف أو العالم، كذلك تأخذ كل شخصية طابعها العام المستقل الذي يمُيزها عن غيرها كل التمييز، واللغة هي الفاصل الكبير في هذه المشكلة، فعن طريقها نعرف الشخصية، وعن طريقها

---

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص٢٧.

(٢) بوجاه، صلاح الدين، الشيء بين الوظيفة والرمز، ص١١٣.

أيضاً نعرف مستواها الفكري"[1].

أما بالنسبة لعلاقة اللغة بالمكان فبإمكاننا أن نصف المكان بأنه مكون سردي ينجز باللغة، وفي فضائها، فلا وجود له دونها، فالإنسان في حياته اليومية، وعلاقته بالمكان، لا يتوقف عن إبداع صيغ لغوية محملة بالتجربة الحياتية بأبعادها المختلفة، وكذلك الروائيون الذين تهيمن الوظيفة الجمالية على الوظائف الأخرى في صيغهم المتنوعة[2]. فهم يستخدمون اللغة بطريقة تختلف عن استخداماتها اليومية، لأنها في العمل الروائي تقوم بوظيفة جمالية، وتفصح عن دلالات خاصة إلى جانب دلالاتها العامة، لذا "فهي في الكتابة الروائية كل شيء، هي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه: إذا نزعتها أو نزعت شيئاً منها انهار البناء، وتهاوت أركانه شظايا"[3].

وبالنسبة للروائي (يحيى يخلف) تنوعت الأساليب اللغوية التي استخدمها في رواياته لتناسب المضمون الذي يطرحه، ولتنسجم مع حوادث الرواية وشخوصها، فاستخدم السرد والوصف والحوار سواء أكان ذاتياً بين المرء ونفسه أم خارجياً، ونوَّع في لغته بين مباشرة وغير مباشرة، وفقاً لما يقتضي الموقف في الرواية، وصلته بالحاضر، والماضي والمستقبل، لأن اللغة في الرواية "إذا ما استخدمت بكفايةٍ بالغة، تجعل الماضي واقعاً معيشاً، ويمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات، كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدّة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن"[4]. وتنسجم مع المكان، فتغدو العناصر الروائية متلاحمة، ودمج هذه العناصر معاً يعتمد على قدرة الكاتب على توظيف هذه العناصر لتؤدي كلٌّ منها دورها في العمل الروائي.

ففي رواية (نجران تحت الصفر) جاءت اللغة فصيحة واضحة، وهي اللغة التي

---

(١) اسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، (ط٢)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨، ص٢٠٣، ٢٠٤.

(٢) حسين، خالد حسين، المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً، ص٢٨٦.

(٣) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص٢٩٩.

(٤) إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص٣٣.

استخدمها الكاتب في معظم رواياته، والتي لا تمنع من استخدام بعض الألفاظ العامية، لاسيما في المواقف الحوارية، فيلجأ إليها حتى يكون أكثر دقة وصدقاً وقرباً من المتحاورين، فينطقهم بما يتناسب ومستواهم الثقافي، وبما يتناسب مع المكان، ففي هذه الرواية استعمل بعض المفردات اليمنية التي ظهر منها على لسان عباجة -مثلاً- "أبغي أشوف ابن أمينة"[1]. وردّ عليه الحارس عبدة "إيش تبغي تشوف في ذا اللص"[2]. وعندما قال عباجة لأولاد حارة العبيد: "يا أولاد... انتظروا... انتظروا... ذا الحين نفرغ الكيس"[3]. هذه اللهجة الحكية ظهرت على ألسنة الكثيرين من شخوص الرواية، فابن عناق يسأل (أبو شنان): "هل أحضر لك شاهي بالنعناع"[4]. ويحضره ويقول "شاهي على طلبك"[5]. وحين تسأل سمية عن اليامي تقول بلهجتها الحكية: "ايش عمل اليامي.. هه.. ايش عمل"[6]. والخادمة رباب أيضاً تقول: "صكي الدريشة يا غالية... ذا الحين يجي السميري ويحصل مالا تُحمد عُقباه"[7].

ويُلاحظ في لغة الحوار أن الشخوص تداولوا مفردات عامية جاءت تلقائية حرصاً من القاصّ على توكيد الوضع النفسي، والاجتماعي لهذه الشخوص، وارتباطهما بالمكان الذي أدى دوراً مهماً في تشكيل تلك المفردات تشكيلاً ذا دلالات خاصة نابعة من البيئة، فالمطوّع يقول لسمية "اسكتي ياعبدة السوء... هذا معه أمر بالتصوير من الأمير طال عمره"[8]، وغالية السميري تقول لرباب: "ذا الحين يطقون رأسه"[9]، فهذه المفردات

---

(١) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٥٧.

(٢) المرجع نفسه ٥٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٥٩.

(٦) المرجع نفسه، ص٦.

(٧) المرجع نفسه، ص٧.

(٨) المرجع نفسه ص٧.

(٩) المرجع نفسه، ص٩.

تنقل القارئ إلى مكان الرواية المستخدمة فيه، فيرى أحد العسس "يتلثم بالغترة.... ويصب الزيدي الشاي في الاستكانة"[1].

ومثلما فرض المكان مفرداته، فرض أيضاً المثل الشعبي المتداول فيه "الحيطان لها آذان"[2]. وحين تتحدث العامة في الشوارع نسمع نمطاً خاصاً من الصيغ، فابن أمينة يقول بعد أن سأله السقا إذا كان سيذهب إلى ساحة القصاص، ويتفرج على الرجم: "أبوك وأبو الرجم، أريد أن أملأ بطني"[3]. ويُلاحظ أن اللغة بمفرداتها المختلفة ساهمت في تشكيل المكان الروائي وإبرازه كشخصية فاعلة متحركة جنباً إلى جنب مع الشخوص الآخرين، وعملت على تقريب المكان بمفرداته الخاصة من المتلقي، وكشفت الملامح الاجتماعية، والنفسية للشخصية، في إطار المكان، فالزبال (عباجة) مثلاً نراه "فوق كومة الفضلات يعصب رأسه بغترة وسخة"[4]. والولد عبد المعطي يهرول ويقبض على طرف ثوبه بأسنانه، وقد تدلت دكة سرواله الفضفاض"[5]. فالرواية تزخر بالمفردات الخاصة بالمكان مثل "الشيبة، ونيت، مرقت"[6]، كلمات شائعة في بيئتها، لها دلالاتها، وأحياناً كان الراوي يفسر بعض هذه المفردات "واستعار أحدهم دراجة نارية (يطلقون عليها اسم دباب)"[7].

لقد نجحت اللغة في هذه الرواية في أن تعبر عن المكان بأبعاده، فوردت مفردات خاصة بالأطعمة الشعبية، مثل: "احتفل بنا رفاقنا العمال فطبخوا (كبسة رز) بالصلصة والبهار الحار"[8].

(١) المرجع نفسه، ص١٥.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٠.
(٣) المرجع نفسه، ص٤٥.
(٤) المرجع نفسه، ص٥٤.
(٥) المرجع نفسه، ص٨٨.
(٦) المرجع نفسه، ص١٠٢.
(٧) المرجع نفسه، ص١٢٣.
(٨) المرجع نفسه ص١٢٣.

ومثل "المقلقل"[1]. و"العصيدة"[2]. ولجأ الكاتب في الحاشية إلى توضيح معاني بعض المفردات، لكونها لا تستخدم في أماكن أخرى، مثل: "أشغل أحدهم (الأتريك) بدلاً من السراج الذي كانت ذبالته في غاية اليأس"[3]، ففي الحاشية بين أن "الأتريك هو الفانوس أو اللوكس كمايسمونه عندنا"[4]. وهذا ما تكرر في روايته (بحيرة وراء الريح) التي سنتناول لغتها في الصفحات القادمة.

أما بالنسبة للشخصيات غير العربية التي كان لها دور في الرواية فقد تحدثت بالعربية، فعندما سأل (المستر هايدن) (أبو شنان) "هل نتحدث بالعربية أم بالإنجليزية؟"[5]. أجابه (أبو شنان) بأن يتكلما بالعربية، ويستمر الحوار بينهما بالعربية الفصيحة، وعندما تتحدث (ريتا) —وهي لا تعرف العربية— يتولى الراوي ترجمة حديثها "فتحت ريتا عينيها وقالت للمستر باهتمام: ماذا تقولان: لماذا لا تتحدثان بالإنجليزية"[6]. مما يدل على أنها لا تعرف العربية، وعندما كانت تتحدث إلى (أبو شنان) كانت تتحدث بالعربية، ويتواصل حديثها عبر عدة صفحات[7]. فيبدو وكأن يخلف حريص على توحيد لغة شخوصه، فينطقهم العربية وهي لغة المكان الذي حدثت فيه الرواية. وكأنه بهذا يريد أن يصل بين مكانين وبيئتين مختلفتين بوساطة اللغة، هما مكان الحوادث في نجران، والمكان الذي قدم منه أولئك الأشخاص.

وأبرز ما يميز اللغة في (تفاح المجانين) ما فيها من "جمل قصيرة، لاهثة، ونابضة، حيث تتبادل شخصيات الرواية حكاية تصوراتها ومشاهداتها، وانعكاسات عالمها الداخلي، إذ يحاول يحيى يخلف أن يستثير مكامن العجز في شخصياته ويختزل الحياة

---

(١) المرجع نفسه، ص١٢٧.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٢.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢٠، الحاشية.

(٥) المرجع نفسه، ص٣١.

(٦) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٧) المرجع نفسه، من ص٤٩-٥١، ص٨٢- ٨٥

المرويّة في كلمات قليلة، إنّ اللغة تقوم باختزال الواقع، واختزال الدهشة"[1].

فجمله جاءت مكثفة، ومختصرة، وقريبة من الشعر في كثير من مقاطعها، فيها شفافية ورهافة حسّ، فرضتها طبيعة المكان، وظروفه المعيشية الخاصة، فهذه صورة واضحة للحارة كما رسمها الراوي:

"للحارة جغرافيا، معالم، مساحة، حدود، تخوم ومجارٍ.

للحارة طول وعرض...

فيها قسوة وحنو.. ظلم وتبرير.. أحكام جائرة ودفاع عن الغائب.

فيها حب للغريب وخوف منه"[2].

فهنا أدت الألفاظ دوراً بارزاً في تقريب صورة المكان، وأظهرت براعة الكاتب في تشكيل صورة الحارة بأبعادها المادية، وسماتها الإنسانية، فهذه اللغة هي "لغة الكاتب يحيى يخلف، وليست لغة السارد ابن العاشرة. فقد (أسلب) يحيى اللغة، فجاءت لغة سردية، وصفية تقريرية، رسم من خلالها المشاهد وجسد المواقف والأحداث"[3]. وتمكن من نقل المتلقي عبر لغته إلى أمكنة الرواية بيسر وسهولة.

أما شخوص الرواية فقد أنطقهم اللغة الفصيحة، السهلة، الواضحة، التي انسجمت مع المكان ومفرداته، ولا تخلو من بعض الألفاظ الدارجة بين العامة، ولا ينسى أن يضع هذه المفردات بين أقواس، فمثلاً في حديثه عن لعب بدر العنكبوت مع الأولاد في الحارة يقول: "ثم أخذ يلعب معهم لعبة (السبع حجار) وبعدها لعبة (أبو الربعة) ومن ثم لعبة (الطماية)"[4]. و"شفي بدر العنكبوت وعاد للنطنطة والشعبطة، ولعب البنانير، وقيادة المباريات في طابة الشرايط... وظل يتعفرت ويتشيطن"[5]. وفي موقع آخر يقول: "

---

(١) صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، ص١٢٨، ١٢٩.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٨٤.

(٣) السلمان، بسمات سالم خليل، يحيى يخلف دراسة في فنه القصصي، ص١٤١.

(٤) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص١٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٩.

تعلمنا لعبة (السيجة) و (القطار)"[1]. فأسماء هذه الألعاب الشعبية من خصوصيات المكان. ويقول في وصف زوجة الفورمن "شاهدتها بعيني تضع (الغندرة) على وجهها"[2]. وهكذا جاءت لغة الرواية معبرة عن المكان الذي تصوّر أحواله، وأحوال ساكنيه، لذلك لجأ الكاتب إلى لغة قريبة من حياة الناس في إحدى حارات المخيم، فجاءت نابضة بالحياة، تعبّر عن حياة طبيعية في مكان محدّد له خصوصيته، وللناس فيه وسائلهم الخاصة في التعبير "رُفع منع التجول، وعادت حياتنا (تنغل) بالناس"[3]. ولهم مفرداتهم الخاصة "الحارة (تعجّ) بالناس"[4]. و "أحضر (المشط) طبلية الطعام، وفرد فوقها الورقة تحلقنا حول الطبلية"[5]. وهذا يوضّح دور اللغة البارز والمهم في تصوير المشهد، فبالإضافة إلى دورها في التعبير عن المعاني، والأفكار التي يريدها الروائي، أدّت دوراً مهماً في الكشف عن جماليات المكان، وما يمتاز به من خصوصية، سواء أكان في ألعابه الشعبية، أم في تراكيبه ومفرداته الخاصة، فقد تمكنت اللغة من تصوير المكان تصويراً دقيقاً أظهر عفويته وبساطته وسوء أحواله "ينطّ الأطفال، وعند البوابة الكبيرة تصطف تنكات الزبالة تغطيها قشور البطيخ ويحوم حولها الذباب"[6].

أما بالنسبة للغة الحوار، فقد نقلت ما يدور بين الشخوص من حديث تغلب عليه اللهجة المحكية الخاصة بالمكان، فيقول العم (تحصيل دار): "أيا جماعة وحّدوا الله... لا تكبروا الموضوع، المهم أن يشفى الصبي، أما (الفورمن) فحسابه عند ربه"[7]. ونسمع هذا الحديث منه أيضاً حين خاطب الدكتور (باز) قائلاً: "يا حكيم... حبال الحكومة طويلة،

(١) المرجع نفسه، ص٥٥.
(٢) المرجع نفسه، ص٨٣.
(٣) المرجع نفسه، ص٧٩.
(٤) المرجع نفسه، ص٨٣.
(٥) المرجع نفسه، ص٨١.
(٦) المرجع نفسه، ص١٣.
(٧) المرجع نفسه، ص٢٣.

والولد تحسن"[1].

وهكذا ظلت اللغة محافظة على اتصالها بالمكان، وبحياة الشخوص فيه، ونقلت هذه الحياة بمفردات أهلها، وظواهر حياتهم الشعبية المختلفة بما فيها من ظهور (النوريات) في الحارة؛ وهن يحملن أطفالهن خلف ظهورهن "ويشحدن، ويمارسن التبصير، وفتح البخت، وقراءة الطالع، وتركيب الأسنان النحاسية"[2]. وبدت قدرة الكاتب في خلق تواشج عميق بين اللغة والمكان إذ تمكنت هذه اللغة من المفردات المعبرة ضمن حدود الأمكنة التي تُستخدم بها، فليس غريباً أن يقول الراوي "فأخذني عند الحلاق، ثم مررنا عند (الكندرجي) لتصليح حذائي فركب له نصف نعل، وخلع منه بعض المسامير التي كانت تضايقني، واشترى لي قطعة هريسة، ووعدني إذا ما جاءت لجنة الإحصاء في المسقبل، وأصبح لنا بطاقة تموين، أن يصنع لي عصيدة"[3].

وحين تحدث الراوي عن اختفاء صديقه (بدر العنكبوت) قال: "تخيّلته في البراري يأكل الفطر، والبقول، وسيقان المرار، والنباتات الشوكية، ويحلم بطيور الحجل"[4]. فهذه هي أبعاد المكان عند الراوي –الصبي– : الحلاق، (الكندرجي)، البراري وهذه هي مفرداته: أنواع النباتات والطيور.

ويُلاحظ أن يخلف جعل لغة الرواية واحدة، سواء تلك التي جاءت على لسان السارد – الطفل – أو تلك التي جاءت على شكل حوار دار بين الشخوص، فرغم اختلافهما لم يظهر تباين اجتماعي أو ثقافي تكشف عنه لغتهم، فاللغة الفصيحة هي لغة الرواية في السرد، وفي المواقف الحوارية، لغة "مختزلة، شفافة، نابضة بحيويتها"[5].

وفي رواية (نشيد الحياة) جاءت اللغة نابضة، وحيّة متدفقة، دافئة في كلماتها، وفي الحوار الذي دار بين شخوصها، لغة تنبض بالحياة من خلال استخدام الفعل المضارع في

(١) المرجع نفسه، ص٢٥.
(٢) المرجع نفسه، ص٣٧.
(٣) المرجع نفسه، ص٤٢.
(٤) المرجع نفسه، ص٤٧.
(٥) صالح، فخري، في الرواية الفلسطينية، ص١٢٨.

بداية المشهد الذي افتتح فيه الكاتب روايته "مازال يحرس الشاطئ، ويراقب الأمواج في حين تتسلل أشعة الشمس عبر النوافذ إلى الأبدان، إلى المسام والتجاعيد، تسطع فوق قرعات الأطفال الذين يلعبون فوق تل التراب الأحمر... تنصب حزمة حارة على المواقع المتقدمة، فيلفح الهواء الساخن الوجوه وحدقات العيون"(1). لغة تعكس صورة المكان، والحياة، التي تتحرك فيه عبر الفعل المضارع الذي "يدل على اهتمام المؤلف بالحياة، وتدفقها، ومسيرتها، فهي القيمة المطلقة في الرواية"(2). ولا يكتفي الروائي باستخدام الفعل المضارع في بداية المشهد بل يتخلل المشهد كله، ويتكرر هذا الاستخدام ليؤكد استمرار الحياة وتجددها وتدفق معانيها في مخيم الدامور، مكان الرواية "الفجر يقترب، الطبيعة تتنفس، النباتات تهضم غذاءها، والعصافير فوق الأغصان بدأت نشيد الصباح المعتاد"(3). إنها "لغة العقل والوجدان، لغة واقعية، مشرقة، مرنة، مكثفة، موحية، وثيقة الصلة بالشخصية"(4) التي يحرص يخلف على أن ينطقها لغةً تتناسب مع وضعها الاجتماعي والثقافي، ومع المكان الذي تعيش فيه، (فزليخة) وهي من الشخصيات البسيطة في المخيم قالت: "أنا لا آخذ تعويضاً... الله يسامحه في الدنيا والآخرة"(5) عندما جاءها حمزة ليخبرها بأن أبا العسل دهس دجاجتها وجاءها معتذراً عن ذلك، وهي أيضاً التي أجابت الزهيري حين طرح عليها السلام قائلاً "صباح الخير يازليخة، قالت بصوت خافت: يصبحك ويربحك يازهيري"(6). هذه اللغة المألوفة القريبة من الشخصيات يرى فيها بعضهم "الكثير من لغة الشعر"(7). التي يحسّ بها القارئ في غير موضع من الرواية، فأحمد شرقاوي حين تخيل السنيورة صوّرها "تخرج من الماء كما يخرج اللؤلؤ من الصدف،

---

(1) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٥.

(2) عبد الهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢٠٣.

(3) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٤٨.

(4) الشامي، حسان رشاد، المرأة في الرواية الفلسطينية ١٩٦٥- ١٩٨٥، ص٢٨٧.

(5) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٢٨.

(6) المرجع نفسه، ص ٦٦، ٦٧.

(7) أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص٣٧.

وتحمل معها رائحة السرخسيات والطحالب والأعشاب، تحمل معها ما تيسر من رحيق الأزهار، وعطر الليمون، ومذاق الشهد، تحمل معها سر الليل، وتمتطي صهيل الليل، تشعل النار في خاصرة الليل"[1].

وفي لغة الحوار عمد الكاتب إلى الكلام الدارج الذي يستخدم فيه لغة هي صورة من صور الحديث اليومي، فلم يغفل التعبيرات الشعبية المتداولة في المكان مثل "لماذا تجلسون على العتمة؟"[2]. وحين قال حمزة للشايب "شِد حيلك يا شايب.. أيها الزيتونة المباركة"[3]. فهذه الصورة جاءت مستمدة من البيئة المكانية للشخصية[4]. وتعبيرات عامية أخرى كثيرة جاءت على ألسنة شخوص الرواية منها –على سبيل المثال لا الحصر– ما قاله الشركسي "لا ننتظر أن يصلونا وأن نتلقى الأوامر للدفاع عن أنفسنا، نبادر نحن ونهاجمهم، نتغذى بهم قبل أن يتعشوا بنا"[5]. هؤلاء الشخوص يعيشون في مخيم الدامور زمن المواجهة، فكان طبيعياً أن تأتي اللغة منسجمة مع هذا المكان وفي هذا الزمان، فمفردات المكان بدت واضحة في الرواية، سواء أكان ذلك فيما دار بين الشخوص من حوار أم فيما ظهر من هذه المفردات على لسان الراوي "وجاءت أصوات زخّات الرصاص... رصاص كلاشن، ورصاص رشاشات ثقيلة... دوشكا وجرينوف، وبين لحظة وأخرى تنطلق قذيفة أربيجيه"[6]. فالمكان يتعرض لهجوم شرس من العدو، فلابد من لغة مناسبة تصور واقع هذا المكان، وما يعانية من مفردات الحرب، وأدواتها: "واجه أحمد شرقاوي الدبابة المتقدمة... للدبابة برج.. للبرج مدفع. للمدفع سبطانة طويلة، وفوق البرج رشّاش، الدبابة تقترب.. يقصف مدفعها القذائف.. ويبصق الرشاش سيلاً

---

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٤١، ١٤٢. وللمزيد من اللغة الشاعرية يُنظر (ص٢١١، ٢١٢، ٢١٧، ٢١٨)

(٢) المرجع نفسه، ص١٩٧.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧٤.

(٤) طبنجة، كرم خليل، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، ص٢٢٥.

(٥) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص١٦٣.

(٦)المرجع نفسه، ص٢٠٥.

من النار"[1]. فهنا تمكّنت الألفاظ من تشكيل صورة المكان، فقد وُظّفت لتساهم في تجسيد المشهد المكاني في لوحة معبّرة متحركة إذ وصلتنا "الحركة مرتبطة بتقديم المكان تقديماً محايداً استهدافاً لتجسيد خصوصيته وطابعة التاريخي"[2].

وتظهر خصوصية المكان في الموروث الشعبي، وما يتداوله سكان المخيم حول فصول السنة "عما قريب يأتي سعد ذابح الذي تموت فيه الكلاب من شدة البرد، فلا يبقى كلب نابح، وبعده يأتي سعد سعود فيدفأ كل مبرود، ثم يأتي سعد الخبايا الذي تتفتل فيه الصبايا"[3]. بالإضافة إلى استخدام المثل الشعبي "ولا يحن على الغصن إلا قشرته"[4]. ظهر أيضاً الزي الشعبي الذي يرتديه الشايب "رفع ذيل قنبازه وأدخله تحت الحزام، خلع الحطة والعقال وأبقى الطاقية"[5].

وعبرت اللغة عما كان يسود المكان من معتقدات تتعلق بقراءة الفنجان، ودلالات مُتعارف عليها كشفت حال المكان، ومدى التشاؤم الذي تحكم في نفوس البعض "حدّق بعضهم في فنجان قهوته، كانت الطرق مغلقة في الفنجان، ولم يكن فيه طاقة فرج، ولا ثغرة أمل"[6].

ومع أن المكان يسهم في توحيد الشخوص لمواجهة العدوان الذي تعرض له إلا أن الضابط العراقي الذي جاء مع جيوش الانقاذ ظل يحتفظ بلهجته، فحين "يسألونه ماهي الأوامر يردّ عليهم باقتضاب: ماكو أوامر"[7]. أما (حسن الأمجد) فقد كان يتحدث هو أيضاً بلهجته الغورانية القريبة من لهجة البدو "أبشر ياخال، وما يحرث الأرض إلا عجولها

(١)المرجع نفسه، ص٢١٢.

(٢) عبد الهادي، فيحاء، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢١٥.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٣.

(٥) المرجع نفسه،ص١٥.

(٦)المرجع نفسه ، ص١١٦.

(٧المرجع نفسه ، ص١٦٢و ١٩١.

[1]. فقد ظلت هذه الشخوص محتفظة بلهجة أمكنتها التي أتت منها.

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) نجد اللغة متدفقة، صادقة، حارة حرارة اختزنتها الطفولة المدخرة في ذاكرة (الهجاج)الموجع[2]،منسجمة انسجاما كبيراً مع المكان لأنه استعمل كثيراً من المفردات الخاصة به، وكان يوضّح هذه المفردات في الحاشية، مثل "أراك تحمل العب"[3]. وهو كما ورد في الحاشية: الكلمة التي يطلقها الأهالي على قفص الصيد، ومثل "وثمة كيك واحد يتجه إلى الشمال"[4]. والكيك كما وضّح معناه أيضاً نوع من الزوارق الصغيرة يُصنع بطريقة بدائية. فبدا الراوي في هذه الرواية ابناً للمكان، ملتزماً بمفرداته التي تعبر عنه "ثم جاءت بنت العتعت، وفاطمة المغربية، وسلطانة الداية، والماشطة"[5]. و "قالت بدرية بإعجاب: يخزي العين... يخزي العين الحاسدة"[6]. ولا ينسى الكاتب أن يضع هذه المفردات بين أقواس "العمة –أخت الوجال– تنصب (الشقة) باكراً، وتبدأ بالنسيج منذ مطلع الفجر بواسطة (المنساس) و (المخرز المعقوف)"[7]. ومثل هذه النماذج كثيرة في الرواية "فأكلت معه لأول مرة (العيش والملح)" [8].

فلغة المكان الخاصة واضحة في كثير من صفحات الرواية "خرجت إلى المطبخ الذي تفوح منه رائحة الدسم، ويمتلئ بالبخار وصوت (البابور) الذي يعمل بأعلى طاقته"[9]. وهي في مجملها لغة فصيحة، لا تخلو من مفردات المكان الخاصة الذي يتحدث عنه: حتى ولو كانت هذه المفردات من اللغة الدارجة بين العامة، لكنها جاءت لتقرب القارئ من

---

(١)المرجع نفسه، ص١٦٥.

(٢) الأزرعي، سليمان، فلسطين في الرواية الأردنية، ص١٠٢.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٦٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٤.

(٥) المرجع نفسه ص٦٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٧٠.

(٧) المرجع نفسه، ص٧١.

(٨) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٩) المرجع نفسه، ص١٠٥.

واقع ذلك المكان وشخوصه. "وكان أهلها قد أخذوا السيارة (سكارسة)"[1]. و"تفضّل ياعبد الكريم، طعام أم حامد الذي وضعته في (السفرطاس) مازال كما هو، ونصيبك أن تأكل معي من زاد واحد"[2].

ومن الملاحظ أن لغة الحوار بين الشخوص غنية بمفردات البيئة وتعبيراتها الخاصة "وغداً يطلع النهار، والنهار له عيون"[3]. و"إنه شباط ما عليه رباط"[4]. وهذا يدل على خبرة الكاتب بالمكان وأهله، وذاكرة واعية، ومهارة فائقة في "توظيف المنطوق المحكي في النص الفني المكتوب وتحميله وظيفة الدلالة والكشف والرؤية مثلما يتضح في كتابات الروائيين الآخرين ومنهم يوسف القعيد على سبيل المثال"[5]. لذلك عمد إلى إنطاق الشخصيات الشعبية بلغتها الخاصة لتعبر عن عواطفها وانفعالاتها، وأفكارها بلغتها المحكية والمستمدة من البيئة. فظهر توظيف الكاتب للهجة العامية من أجل التعبير عن المكان، وإبراز اللون المحلي عبر مفرداته، وتعابيره المتعارف عليها بين شخوصه، فاللغة مثلها مثل عناصر الرواية الأخرى تتشكل متأثرة ومؤثرة ببقية العناصر.

وهكذا استطاع الكاتب و"بنجاح لا افتعال فيه، توظيف أكبر قدر ممكن من مفردات الحياة الشعبية الفلسطينية في ذلك الوقت، قبل نصف قرن تقريباً، وفي مجالات حياتية مختلفة"[6]. مثل: مفردات الحياة اليومية الشعبية كالميزان الشاقولي، بابور البحر، التبغ الهيشي، الجرن، وأسماء زهور ونباتات مثل: الحبق، العُطْرة، الشومر، الخرفيش... ومفردات كثيرة ذات طابع شعبي كانت سائدة على ألسنة الناس، بالإضافة إلى وصف بعض مظاهر الحياة ونشاطاتها مثل حياة كبار القرية وشيوخها في (المضافة) وسرد

---

(١) المرجع نفسه ، ص١٢١.

(٢) المرجع نفسه ، ص١٢٤.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٥،

(٤) المرجع نفسه، ص٤٠ وللمزيد من هذه الأمثلة انظر الصفحات (٨٤، ٩٨، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٦، ٢٦٠، ٢٧٤).

(٥) الشوابكة، سمية، محمد يوسف القعيد روائياً، رسالة ماجستير، ١٩٩٩، الجامعة الأردنية، ص٢٢٩.

(٦) أبو مطر، أحمد، أفق التحولات في الرواية العربية، ص٢٣.

القصص المختلفة، وحياة الشباب والصيادين على شواطئ بحيرة طبرية، ومراسم غسل بيوت الشعر على شواطئ البحيرة وطقوس موسم الحصاد."[1]. مما يسلط الضوء على التقاليد والعادات المميزة للمكان.

أما لغة الراوي الثاني (عبد الرحمن العراقي) الذي ظهر خلال فصول عنونت بـ(أوراق عبد الرحمن العراقي) فقد جاءت في أربعة فصول فصيحة، ولم نقرأ اللهجة العراقية فيها، وكأن يخلف يحرص على أن يترجم لغة أبطاله ويوحدها مع لغة بقية فصول الرواية وشخوصها.

وحين نقف عند رواية (تلك الليلة الطويلة) نجد المكان في هذه الرواية هو الصحراء الليبية، وغرفة العمليات في منطقة السارة، وشخوص الرواية فلسطينيون، وليبيون، ومنهدس روماني، ومع ذلك اعتمدت لغة الرواية بُعداً واحداً لا تفاوت بين مستوياتها، حتى حين يتحدث المهندس الروماني بالإنجليزية نجد الكاتب يورد الحوار بالعربية "هزّ المهندس رأسه وأجاب بإنجليزية ركيكة: أعتقد أن هذا هو الحل الوحيد"[2]. فقد وحد الروائي لغة شخوصه رغم تباينهم، وجعلها لغة تميل إلى التجانس بدلاً من الاختلاف والتباين، فلم يستخدم أي منهم لهجته الخاصة، حتى إذا استخدمها وجدنا الروائي يترجم هذه اللغة التي تمثل الرواية "وذات لحظة، تكلم المهندس الروماني، تكلم باللغة الرومانية... خاطب المهندس علي، سأله:

- كيف أنت يا عليّ؟

ردّ عليه المهندس بالرومانية

- أشعر بأنني أموت... وأنت؟"[3].

و لم نسمع في "تلك الليلة الطويلة" لهجات ليبية أو فلسطينية، فقد سادت الفصيحة جميع فصول الرواية[4]. وهذا لم يمنع من استخدام اللغة السهلة البسيطة التي تقرب من

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٤- ٢٦.

(٢) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٣٩.

(٣) المرجع نفسه ، ص١٠٤.

(٤) السلمان، بسمات سالم خليل، يحيى يخلف، دراسة في فنه القصصي، ص١٤٤.

العامية في بعض المواقف، لتعبر ببساطة عما دار بين الشخوص من حوار مثلما ورد على لسان عماد أحد الشخوص "ما حدا يولّع سيجارة أو يُشعل عود كبريت"[(1)]. وعندما قال أبو عمار: "خلدون ياحبيبي... هات أربط لك يدك"[(2)].

وعندما كان ماهر – أحد شخوص الرواية– يستغيث ويطلب النجدة من وراء الحديد، بعدما أطبقت الكابينة عليه وعلى رفاقه: الكابتن محمد درويش والكابتن غسان، والمهندس علي غزلان، جاءت كلماته بسيطة، متناسبة مع المكان الذي حُصر فيه، فقد قال "أخرجوني من هنا، الحديد يُطبق على فخذي، لا أستطيع أن أتنفس.. الوجع يكاد يقتلني"[(3)]. وفي هذا الموقف الصعب "لم يكن عماد يملك سوى الكلمات الطيبة فقال: انتظر قليلاً... سنتدبر الأمر... اصبر قليلاً"[(4)].

وكان أبو عمار أيضاً ينادي "يا محمد... يادرويش... سامعني... قال الرئيس بصوت شديد التأثر وأضاف: سامعني يادرويش، ويجيبه محمد: تعبان يا أخ أبو عمار... تعبان.. أخرجوني"[(5)].

وكان للصحراء –مكان وقوع حوادث الرواية– أثر بالغ في لغتها ومفرداتها، فقد تكررت مفردات خاصة بالصحراء، وبالظواهر الطبيعية الخاصة بها مثل الرياح، والسراب، والعاصفة، والرمال، والفيافي، والعطش، والحر،.... إلخ. وُظّفت هذه المفردات لتوضيح صورة المكان الذي سقطت فيه الطائرة "كانت الطائرة قد خرجت لتوها من منطقة مطبات هوائية سيئة، رفعتها الرياح إلى أعلى، وأنزلتها إلى أسفل"[(6)]. و"كيف عبر كل تلك الفيافي في الظلام وسط العاصفة"[(7)].

---

(1) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٦٩، ٧٠.

(2) المرجع نفسه، ص٧٦.

(3) المرجع نفسه، ص٧٠.

(4) المرجع نفسه ص٧.

(5) المرجع نفسه، ص٧١.

(6) المرجع نفسه، ص٢٩.

(7) المرجع نفسه، ص٥٤.

و" ننتظر الضوء وسكون الرياح"[1].

وتمكنت اللغة من تصوير الصحراء بأبعادها المختلفة، فكانت هي والعاصفة بعنفها من أبرز العناصر التي شملها الوصف في مقاطع طويلة إلى درجة أن القارئ يكاد يهمّ باعتبار العاصفة والصحراء من شخوص الرواية نظراً للدور الذي كان لهما في دفع الأحداث"[2]. وفي تشكيل اللغة "خرج من أسر الرياح، فالسيارة تنطلق وتحرث الأرض الرملية، الصفراء، البرتقالية، صمت، وبقايا رياح، كأن العاصفة خلفت وراءها موجات متفرقة من الهواء، فضلت طريقها، وأخذت تذهب هنا وهناك، مثيرة مايشبه الدخان فوق السُّطح الراكد من السوافي"[3]. فاستثمار عناصر اللون والحركة في وصف الصحراء يزيد من الإحساس بالتيه والضياع والخوف من المجهول، فالرياح، وما تحمله من رمال صفراء تذروها يميناً وشمالاً تعكس ما تعانيه الشخوص من الاضطراب وعدم الشعور بالاستقرار النفسي.

وكانت الصحراء بقسوتها، والعاصفة بشدتها، حافزاً للشخوص على استذكار آيات من القرآن الكريم لتبث السكينة، والصبر في نفوسهم، فقد كانوا ينتظرون الفرج، ويؤمنون بأن "مع العسر يسراً"[4]. ففي هذه المواقف العصيبة ينتظر المرء الفرج من الله – سبحانه– ويتذكر مواقف عصيبة، سابقة، اتكل فيها أصحابها على الله، فنجاهم "مرت بخياله ذكريات شتى، وتذكر ثاني اثنين إذ هما في الغار، إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا"[5].

أما رواية (نهر يستحم في البحيرة) فإن الراوي يستهلها بهذا المشهد: "صباح من ندى، ومن كلورفيل، ومن غيوم تشبه حقل قطنٍ في سماء غزة.... صباح من ندى، ومن

---

(١) المرجع نفسه، ص١٠٤، للمزيد راجع ص١١١، ١١٤، ١١٦، ١١٧.

(٢) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص١١٨.

(٣) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٥٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١١٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٨٨.

كلوروفيل، ومن تداعيات، ومن أضغاث أحلام، وفرحٍ ناقص، وابتسامة تشبه البكاء".[1]

هكذا افتتح يخلف روايته (نهر يستحم في البحيرة) افتتحها بلغة عذبة، جميلة، هادئة، ولكن هذه اللغة الرقيقة الناعمة لم تلبث أن تحوّلت إلى صرخة غاضبة سمعنا صداها في نهاية الرواية، صرخة مدويّة، تنطلق من حنجرة السيد أكرم في وجه الجندي الإسرائيلي عند نقطة عبور، حين سأله: "هل تحمِلون سلاحاً؟[2] فصاح السيد أكرم بغيظ "أجل... معنا قنبلة. رفع الجندي سلاحه: أين هي؟ صرخ السيد أكرم في وجهه قائلاً: القنبلة موجودة داخل صدري... في أعماقي... حذار من الاقتراب، فقد تنفجر بين لحظة وأخرى"[3]

هكذا اختتم الراوي المشهد الأخير، وبهذه اللغة الصارمة القوية أنهى حكايته، هذه اللغة التي فرضها المكان وظروفه، والتغيرات التي طرأت عليه، والحواجز العسكرية المنتشرة في أرجائه، والمضايقات الكثيرة التي يفرضها الجنود عند عبور هذه الحواجز، كل ذلك حوّل اللغة الرقيقة العذبة إلى لغة قوية تنسجم مع المكان، وواقعه الجديد.

هذه اللغة أيضاً وردت على لسان (أونودو) عندما قال: "كنتُ أراقب الشواطئ بهذا المنظار، وأستعد لصليهم برشاشي، وبقنابلي، وأصرخ، وأصرخ بصوت عالٍ: لن تمرّوا، لن تمرّوا".[4]" فالعبارة الجازمة الأخيرة هي صدى لما قاله درويش في قصيدة الأرض.

أنا الأرض يا أيها العابرون على الأرض في صحوها.

لن تمروا.

لن تمروا.

لن تمروا.

ومن هنا فالعبارة الجازمة التي وردت على لسان (أونودو) لم تأت عفو الخاطر،

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٤٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١٤٤.

(٤) المرجع نفسه، ص١٥.

وإنما كانت مقصودة للظلال الفلسطينية التي تلقيها على الهوية الفنية لهذا المقاتل الياباني"[1]

فالمكان له تأثير بالغ في لغة هذه الرواية، يتضح في مفرداته ومظاهره الجديدة التي ظهرت في لغة الراوي عندما توقف "عند حاجز إسرائيلي يقف على جانبيه جنود بالبنادق، والخوذ، والسُّتر الواقية من الرصاص"[2] وبعدها يصل "إلى الحاجز الفلسطيني الذي يحاذي مزرعة العلمي"[3]

فالمكان الذي عاد إليه الراوي مكان مزدحم بالحواجز العسكرية "توقفت السيارة فجأة، وصلنا حاجز اللطرون"[4]، و"أغلقوا حاجز إيريز ومنعوا العمال"[5] من العبور.

وظهرت مفردات جديدة طارئة على المكان مثل: المستوطنة "مستعمرات مبنية على هيئة قلاع، معالي أدوميم ثم معالي أدوميم ثم معالي أدوميم"[6] فأمام ضخامة هذه المستوطنة واتساعها، لم يجد الراوي وسيلة أفضل من تكرار اسمها ثلاثاً. و"على اليمين مستعمرة أشدوت يعقوب ثم مسادا... وبعيداً في العمق شعار هاغولان... على اليسار مستعمرة أوفاكيم"[7].

وهنا لايمكن إغفال "دور اللغة في إبراز المكان، فهي الأداة التي من خلالها ينفذ الراوي إلى الوصف الدقيق المعبر عن القلق المربك في لغة تشبهه حتى تستطيع الوصول إلى تصور واضح عنه"[8]. لذلك عمد الراوي إلى ذكر أسماء الحواجز، والمستوطنات المتعددة، ليعطي صورة واضحة عن المكان الذي عاد إليه، فرآه مغايراً لما هو عليه في

---

(١) عبد القادر، محمد، في رواية يحيى يخلف (نهر يستحم في البحيرة) منظار أنودو: لا يرى جودو، ص٥٦، ٥٧.

(٢) يخلف يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٧.

(٣) المرجع نفسه ص٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٥)المرجع نفسه، ص٤٠.

(٦) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٧) المرجع نفسه، ص٧٦.

(٨) شاهين، أسماء، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص١٠٨.

ذاكرته.

ولا تخلو لغة الرواية من المفردات الخاصة بالمكان وأهله، فأكرم، حين تحدث عن بيرتا قال: "خطب ودّها أثرياء العرب، وأثرياء اليهود، أفندية يافا وحيفا، وخواجات نهاريا وتل أبيب، لكن وحده (فارس الفارس) هو الذي فاز بقلبها، فارس الفارس ابن طبرية الرياضي الملاكم القبضاي، شميم الهواء، قطّاف الورد"[1].

فالسيد أكرم المغترب الفلسطيني القادم من أمريكا يعرف لغة وطنه ومفرداته، يستخدمها في الموضع المناسب، ويستخدم أيضاً اللغة الرقيقة العذبة، عندما يصف حياة (بيرتا) مع فارس الفارس "كانت حياتهما نشيد البحيرة، ومعزوفة الأمواج، ورفيف الأجنحة، وعطر الليل"[2]. والسيد أكرم القادم من أمريكا يستخدم المفردات الأجنبية المنسجمة مع المكان، فعندما كان في باحة الاستقبال في الفندق في انتظار الراوي (وجد) سألهما عندما حضرا "أين ترغبان في الجلوس... هنا في اللوبي أم في الكوفي شوب"[3].

وظهرت أسماء نباتات خاصة بالمكان مثل "وعلى جانبي الطريق اصطفت أزهار إكليل العروس"[4]. واستخدم الراوي مفردات خاصة بالمكان مثل "حشرة القديحة، نوار اللوز، المواويل، الأوف والزجل"[5].

ولا تخلو لغة هذه الرواية من بعض المفردات اللصيقة بالمكان كتلك التي ظهرت في رواية (بحيرة وراء الريح) وأشرت إليها في السابق ومع ذلك أكرِّر الإشارة إلى بعضها وبعض معانيها التي أوضحها الروائي في الحاشية[6]. مثل قوله "الفتيان يصنعون زورقاً من الصفيح والخشب ويطلقون عليه (الكيك) ويصنعون من الأسلاك مصيدة للسمك

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٧٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٧٤.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠٠.

(٦) انظر رواية (بحيرة وراء الريح)، ص٦٤، ٦٨ و ص١١٤ من هذه الدراسة.

يسمونها (العبّ)"[1].

ونظراً لتنوع شخوص الرواية، فمن مغترب فلسطيني قادم من أمريكا، إلى فتاة مقدسية، إلى سارد عائد من بلاد الغربة والشتات، إلى يهود مقيمين في فلسطين، إلى سواح أجانب من جنسيات مختلفة، فإن اللغة الفصيحة هي لغة الرواية المناسبة، لغة جميع الشخوص الذين اجتمعوا في مكان واحد حتى عندما تحدث بعض الشخوص بالعبرية، أو بالإنجليزية، فقد تولى الراوي ترجمتها إلى العربية "عادوا إلى طاولاتهم، وهم يرطنون بالعبرية والإنجليزية، ويعبرون عن استيائهم وانزعاجهم"[2]. "وجاءت إذ ذاك خادمة المقهى: ماذا تريدون؟ سألها السيد أكرم بالإنجليزية: أين نستطيع أن ننام"[3].

ونظراً لأن بعض الشخوص من اليهود فقد كان يشير الراوي إلى أنهم تحدثوا بالعبرية "قالت الخادمة بالعبرية بضع كلمات، فترجمها مُعد البرنامج إلى الإنجليزية"[4]. والمذيعة اليهودية عندما وجّهت سؤالاً إلى الخادمة وجهته بالعبرية "اقتربت المذيعة المكلفة بإدارة الحوار، ووجهت سؤالاً بالعبرية"[5].

وحين تحدثت بعض الشخصيات اليهودية بالعربية الركيكة، قرأناها في الرواية عربية سليمة، فقد نقلها الراوي بصورة تنسجم مع لغة الرواية: "سأل الجندي اليهودي بعربية مكسرة: أوراقكم"[6]. وعندما رحّب خادم المطعم اليهودي بالراوي وأكرم ومجد "قال بعربية ركيكة، مرحباً بكم... اعذرونا بسبب الازدحام..."[7].

مما سبق نتبين أن الكاتب نجح في تشكيل لغة قادرة على تصوير المكان، وما يقع فيه من حوادث، ومايسوده من مظاهر الحياة المختلفة المتناقضة، بالإضافة إلى قدرة اللغة على

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٩٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٧٢.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٦) المرجع نفسه، ص٦٠.

(٧) المرجع نفسه، ص٦٣.

نقل ماجرى بين الشخوص من حوار يؤكد التباين الشاسع فيما بين المتحاورين، ويؤكد التوافق في أحيان أخرى.

٤. المكان والسرد :

السرد: هو نقل الحوادث الروائية بصورة لغوية، أي أنه "عرض موجّه لمجموعة من الحوادث والشخصيات بوساطة اللغة المكتوبة"(١). ولذلك لا وجود للنص الروائي دون السرد فبواسطته تنشأ العلاقة بين الروائي والمتلقي، إذ يجتهد الأول في "إحكام نسج خيوط الإيهام، بقصد التأثير في الثاني وتشويقه وتوجيهه والسيطرة عليه، ويقبل الثاني الوقوع في (الفخ السردي) تدريجياً فيكون في البدء مختاراً، ثم سرعان ما يقع تحت تأثير الأدوات التي يسلطها عليه الكاتب"(٢). أي الروائي.

أما علاقة السرد بالمكان فهي "ليست علاقة سابق ولاحق، لكنها علاقة توحُّد وامتزاج وتضافر كل منهما مع الآخر"(٣).

لذلك يكون حضور المكان في العمل الروائي متداخلاً مع عناصر السرد الأخرى مثل الشخصية، والحدث، والزمن، والرؤية. ويكون المكان ضرورياً للسرد، ويصبح السرد "محتاجاً لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق، ومكتّف بذاته، إلى عناصر زمانية ومكانية. فالحدث الروائي لا يُقدَّم إلا مصحوباً بقرائنه الزمانية والمكانية، دون وجود هذه القرائن يستحيل أن يؤدي السرد رسالته الحكائية"(٤). وشاعرية الأمكنة لا تتأتى من ذكر الأمكنة الروائية، وتعيين موقعها، ووصفها حسب، بل تتأتى "بوساطة الطريقة الفنية التي تُقدِّم أمكنة مرتبطة بالحوادث والشخصيات والمنظورات، قادرة على تشييد فضاء روائي نابض

---

(١) الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، من ١٩٨٠، ١٩٩٠، دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص٤٠٩.

(٢) بوجاه، صلاح الدين، الشيء بين الوظيفة والرمز، ص١١٥.

(٣) مبروك، مراد عبد الرحمن، آليات السرد في الرواية النوبية، دار حراء للنشر والتوزيع الجامعي، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٠٥.

(٤) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص٢٩.

بالحركة والحياة والدلالة"[1]. التي تساعد المتلقي على الوصول إلى العالم الداخلي للرواية عبر أمكنتها، وفَهم معالم تلك الأمكنة، وإدراك دلالاتها، وفك رموزها.

ويتسم المكان في الرواية بالجمالية، والإيحاء، ويتفاوت الروائيون في البراعة عند رسم أمكنتهم، وتحديدها، وجعلها عنصراً فعالاً في عملية السرد حتى تتحول إلى كائن يعي، ويسمع وينطق، ويضر، وينفع[2].

وإذا وقفنا عند علاقة السرد بالمكان في رواية (نجران تحت الصفر) فسوف نجد (يخلف) يفتتح روايته بحشد معظم شخوصها في مكان واحد، هو الساحة الواسعة التي أقيم فيها الحدّ على (اليامي). ومن هذا المكان انطلق السرد "أقبل المطوعون، وطلبة المعهد الديني، وأعضاء جمعية الأمر بالمعروف، وحرس الأمير، والخويان، وباعة المقلقل، وسيارات الونيت، وعدد من مرتزقة (أبو طالب) وواحد من الزيود. وأقبل الغامدي شيخ مشايخ التجار، وسمية عبدة السديري، أقبل أحمد شامي، الطبيب الباكستاني، وأطلت من (الدريشة) غالية ابنه السميري قائد قوات الإمام.. ومن مطعم الحصري،خرج (أبو شنان)" [3]، وأما الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم فقد صعدوا إلى سطوح المنازل.

بهذا المشهد الافتتاحي للرواية استطاع الكاتب "أن يقدم إحساساً شاملاً ورائعاً بالمكان من خلال مجموعة من الحوادث السريعة الدّالة، وانهماك عدد من النسوة في الاحتجاب، والتفرج من النوافذ المشقوقة على الحياة وحركة الشارع"[4]. فقد تجاوز (يخلف) أسلوب السرد التقليدي، معتمداً على رسم المشاهد الحية المتوترة التي تنسجم مع المكان الذي غُصّ بالخلق الكثيرين، الذين جاؤوا ليشهدوا إقامة الحدّ على اليامي، لأنه "يتصل بالجمهوريين"[5]. فالمكان مُفعَم بالحياة والحركة، ويشهد حدثاً مهماً فجاء السرد

---

(١) الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، ص٢٥٥.

(٢) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص١٥٢.

(٣) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٥.

(٤) صالح، صلاح، الصحراء في الرواية العربية واشكالية تحويل المكان، ص٢٣٦، ٢٣٧.

(٥) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص٦.

منسجماً مع هذا المكان، وما يدور فيه من ترقب وخوف "فجأة.. وقف الجالسون، وتقافز الناس على أكتاف بعضهم، اشرأبت عنق الغامدي، وفتحت غالية النافذة غير عابئة بكاميرا (المستر)، وتملك الزيديَّ صحوٌ مفاجئ... أما سميّة فقد أخذ قلبها يغوص.. تقدم الرجلان، وأمسكا بذراعي اليامي، انتثر فاصطدمت حلقات السلاسل ببعضها البعض، ودفعة واحدة أنزلاه إلى الأرض"[1]. وبعد تصوير المكان وما يشهده من حركة واضطراب في انتظار الحدث المريع، تتسارع وتيرة السرد "فجأة ظهر المارد.. اقترب أحد المطاوعة... وعصب عيني اليامي.. بينما قام رجل آخر بفك القيد الذي يحيط برقبته.. هجم على السيف، حملة بذراعيه، ثم سحبه من قرابه، وأخذ يطعن الهواء كما لو أنه ينازل عدوّاً حقيقياً"[2].

واعتمد الكاتب الحوار في مواقف كثيرة ليكشف من خلاله علاقة الشخوص بالأمكنة فحين يحاور أبو طالب (أبا شنان) تتضح علاقة (أبي شنان) بالمكان بعد أن انضم لمعسكر المرتزقة، فأبو طالب يقول له "لا أحد يثق بك في نجران.. وحارة العبيد لن تطعمك إلا الجوع"[3]. وفي حوار (أبي شنان) مع نفسه، كان المكان هو مايشغله "وراءك تركت كل شيء، حارة العبيد، وشارع الزيود، ومقهى (أبو رمش)"[4].

ويظل المكان ملازماً لـ (أبي شنان) يفكّر به، ويتحدث عنه في حواره الذاتي "مرة أخرى تطوف بك سيارة الروفر في الشوارع الخاوية... الغامدي يغلق دكانه... وباعة العربات يهرولون إلى بيوتهم، وعمال البلدية يعلقون الفوانيس في الشوارع، وعند الزوايا والمنعطفات يقف العسس والشرطة والكلاب الضالة والقطط، وأنت مثل ذبابة مقلوبة على ظهرها... فأين الملاذ؟"[5]. فالحوار بهذه الطريقة يكشف عما في باطن الشخصية الروائية ونظرتها تجاه المكان وعلاقتها به. لذا ظل ذكر الأمكنة في حوار (أبي شنان) مع

---

(١) المرجع نفسه، ص٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٦١.

ذاته أمراً لافتاً، لأنها تحمل دلالات خاصة، فهي مراكز للنضال والثورة "مشعان.. مشعان.. الخُبَر.. الدمام.. الشرقية.. النقابة والنضال، والمنشورات السرية... السجن والمنفى، والقمع.. والسنوات الطويلة التي أمطر وأمطر عليها النسيان... أشعل أبو شنان سيجارة وشرد قليلاً.. الدمام.. نقابة العمال.. الصدام بين العمال والمدير الأمريكي، وأعقاب البنادق التي تفلق الرؤوس"[1].

فعلى الرغم من أن (أبا شنان) انضم لرجال (أبي طالب) إلا أنه لم يستطع أن ينسلخ عن مكانه الأصلي، فظل هذا المكان يتردد على لسانه حتى حين كان بعيداً عنه، فقد رآه في حلمه وهو يرحل بعيداً، ويعود لصفوف الثورة مع (مشعان) فرأى "أشجار النخيل في حارة العبيد تجود بالبلح، ويعود الفرح إلى بيوت (التنك) بغزارة"[2]. فالمكان هنا يحمل دلالة تطمح الثورة إلى تحقيقها، وهي أن يعم الخير والفرح حارة العبيد.

والحديث عن المكان لم يشغل (أبا شنان) وحده، بل شغل أولئك الذين كانوا يقبعون في السجن، فهو هاجسهم اليومي، فحين أدخل (رأفت) السجن كانت أسئلة (ابن أمينة) عن المكان أول ماقوبل به "كيف حارة العبيد، ومااخبار المطر"[3]. و "قل إن فاطمة بخير، وإن حارة العبيد في أحسن حال"[4]. فابن أمينة يرتبط بحارة العبيد ويحنّ إليها، ويسأل عنها، فهي عالمه الذي يتمنى أن يكون في أحسن حال، لكنه يعلم أنه ليس كذلك "لو قلت ذلك فإنني سأعرف انك تكذب، ولكن هذا سيفرحني"[5].

ويستمر الحوار بين الشخوص ليبين علاقتها بالمكان، فعندما سقطت قذيفة على السجن، وأحدثت فتحة في جداره فرّ منها رأفت وابن أمنية ووصلا صَعْدة فرحين غير مصدقين:-

" - إنها صَعْدة...

---

(١) المرجع نفسه، ص٩١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٠٠.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٨.

(٤) المرجع نفسه ص٦٨.

(٥) المرجع نفسه ص٦٨.

- غير معقول.
- أقسم بشرفي إنها صعدة
- مثل حلم لذيذ ذات ليلة دافئة تسرب الفرح والرهبة....
- وانهمرا يركضان في المنحدر"[1].

فصعدة بالنسبة لهما – أي رأفت وابن أمينة– هي الحرية والخلاص من سجن نجران وذلّه. ولم يكشف الحوار عن علاقة الشخوص بالمكان فقط. بل استطاع أن يوضّح المفارقة الكبيرة بين الأمكنة، ففي الوقت الذي تعاني فيه حارة العبيد من الجوع، نجد مكاناً آخر – وهو معسكر الحرس الوطني– يتعم بأفضل الأطعمة "من أطراف المعسكر تفوح رائحة الطعام الذي يُعدّه الطباخون لوجبة العشاء"[2].

أما الجائعون من حارة العبيد فهم يبحثون في فضلات المعسكر عما يأكلونه فابن أمينة يقول لعباجة: "جائع ياعباجة... لم أذق الطعام منذ أمس، فقال عباجة دون أن تظهر عليه الدهشة: ذا الحين نأخذ فضلات معسكر الحرس الوطني، وسنجد بينها الخبز، وعلب السردين"[3].

وفي أثناء سرد الحوادث وظّف الكاتب الحكايات الشعبية المتوارثة، التي أوحى بها المكان، وهو الساحة التي تجمّع فيها الناس انتظاراً لإيقاع الحدّ باليامي، فالحكاية الأولى حين قال أبو شنان "غالية بنت السميري لها عينان مثل الغزالة التي أرضعت ابن ذي يزن"[4]. (فأبو شنان) من شدة إعجابه بعيني غالية لجأ إلى الموروث من حكايات ذي يزن يستمد منه مدداً[5].

---

(١) المرجع نفسه، ص٨١.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٧.

(٥) عيد، حسن، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو ١٩٩٧، ص٣٠٧.

أما الحكاية الثانية فكانت بعد أن أحضر اليامي إلى الساحة "فمشى اليامي ببطء ينقل قدمية بصعوبة ترافقه خشخشة السلاسل... فبكى (أبو شنان) وتذكر عنترة إذ السهم في خاصرته وهو يتوكأ على رمحه ولهيبته تتراجع الجيوش الغازية. وقال لنفسه (الولد اليامي يموت ولا المهانة)" [1].

وهنا "لجأ أبو شنان إلى حكايات عنترة لحظة انكساره يستمد منها القوة، والتفهم، والعزاء لموقف معاصر مهين" [2]. ويُلاحظ أن المكان في (لجران تحت الصفر) وما يمور فيه من حركة واضطراب تجلّى من خلال السرد، فجاء متدفقاً بتلقائية وبساطة وعفوية. بالإضافة إلى أنه جاء لاهثاً والكلمات فيه مباشرة، متوترة، ومشحونة بالانفعالات، والغضب [3]. ومتناسبة مع حالة التنقل من مكان لآخر.

وفي رواية (تفاح المجانين) يفتتح الكاتب حكايته بمشهد يعرض فيه معظم شخوصه، فيبدأ السرد بضمير المتكلم الذي يمثله الصبيّ الذي اتخذه الكاتب سارداً للحوادث، ذاكراً بقية الشخوص التي يجمعها مكان واحد، هو إحدى الحارات الشعبية في مخيم اربد. "إنني لأتساءل... ويتساءل العم (تحصيل دار)، والولد بدر العنكبوت، يتساءل الوالد. يتساءل الدكتور باز. تتساءل أمي. تتساءل الست الجيل. قال (الفورمن): أُحطم هذه العصا فوق رؤوسكم. قال رجل الكيس: هذا موزّع المنشورات. قال العسكري للعم (تحصيل دار): خذ المكنسة وكنّس المخفر" [4]. هكذا دفع الكاتب بشخوصه دفعة واحدة، وفي الصفحة الأولى من الرواية. إذ بدأها الراوي بضمير المتكلم "إنني لأتساءل" ثم ينتقل مباشرة إلى ضمير الغائب "وهو من أكثر أساليب السرد شيوعاً" [5]. ففي هذه الافتتاحية عرّفنا الراوي على أبرز شخوص الرواية الذين كانوا يتحركون في المكان نفسه، ثم تابع

---

(١) يخلف، يحيى، لجران تحت الصفر، ص٩.

(٢) عيد، حسن، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، ص٣٠٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٣١٢– ٣١٤.

(٤) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٩.

(٥) السعافين، إبراهيم، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص٧٠.

سرد الحوادث مفرداً لبعض الشخوص فصولاً باسمها مثل "بدر العنكبوت"[(١)]. و"الفورمن"[(٢)]. و"الدكتور باز"[(٣)]. و"الست الجيل"[(٤)]. "وعودة الخال"[(٥)]. "والمرأة"[(٦)].

وهذه الشخوص تمثل مجتمع الحارة الشعبية في المخيم، تعيش ظروفاً قاسية، استطاع الراوي أن يصورها من خلال الوصف أحياناً، ومن خلال السرد المباشر في أحيان أخرى "كنا نسكن في حوش واسع، يغصّ بالمستأجرين، تجلس في الركن الحاجة أم أمين، المالكة العجوز. حوش واسع... الأطفال ينطنطون، أمرأة ترضع طفلاً من ثديها الضامر، وأخرى تغسل ببقايا صابونة تكاد تتلاشى، رجال يعبرون عابسين، يجرجرون أقدامهم، رجال عاطلون، عمّال باطون، عتالون، حارس ليلي، وقهوجي واحد، حوش يمتلئ بحبال الغسيل والملاقط والملابس المشبوحة. والذيول والانكسار، وكثير من الوجع" [(٧)].

هكذا لخص الراوي واقع الحياة، واقعاً قاسياً، إنه واقع اللجوء والفقر والانكسار، والألم، لخصه من خلال وصف المكان وساكنيه في سبيل إعطاء القارئ نكهة الواقع الذي يحاول تصويره، "ومعايشة شخوصه معايشة وجدانية وفكرية عن طريق زج انفعالاتهم واستجاباتهم الجمالية في انفعالات ومواقف شخوصه الوهمية"[(٨)].

وقد جاء الوصف المندغم بالسرد موزّعاً بين صفحات الرواية، فنجد الراوي يعود ويصف الحارة مرة أخرى "فيها بنات جميلات، وأولاد شرسون، وفيها زوايا وزواريب

---

(١) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص١١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٢١.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٥) المرجع نفسه، ص٥٣.

(٦) المرجع نفسه، ص٨٢.

(٧) المرجع نفسه، ص١٢، ١٣.

(٨) الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، النظرية والتطبيق، (ط١)، دار المعرفة للطباعة والتجليد، طلخا، المنصورة، ١٩٩٦، ص٢٢١.

معتمة، ولصوص يسرقون الطناجر، وبيوت نائية مسكونة بالجن، ومعظم سكان حارتنا هم من اللاجئين"[1].

ويظهر السارد في هذه الرواية متعاطفاً مع الفقراء والضعفاء المسحوقين، وذلك لأنه واحد منهم يعاني ما يعانون في حارة من حارات المخيم، فقد كان للمكان دور كبير في السرد الذي جاء نابعاً من طبيعة الحارة وسكانها، سواء أكان السرد التقليدي المباشر، أم الوصف الذي يشاطر السرد في تصوير الحوادث، أم الحوار الداخلي الذي لجأ إليه الكاتب عندالضرورة، فقد سمعنا المشط – أحد شخوص الرواية– يحاور نفسه أكثر من مرة، فعندما تساءل عن وضع الدكتور (باز) أجاب نفسه "ولكن لماذا فعل الدكتور باز ذلك، ثم أجاب نفسه بالصوت المنخفض ذاته: لعله أحس بالإحباط، أو الانكسار أو الشيخوخة، لعله أراد أن يتزوّد بشيء من القوة العبثية أو الشجاعة المهزومة"[2]. ومرة أخرى يعاود المشط محاورة نفسه أمام شجيرات تفاح المجانين "فحكى المشط كلاماً مع نفسه، وظل المشط يحدث نفسه بصوت خافت، ثم صار يحدث نفسه بصوت مسموع، ولعله قال مامعناه إن شجرة القوة والعظمة تزهر الآن هناك"[3]. ونلاحظ أن الراوي لا يكتفي بنقل الحوار الذاتي بل يحاول تفسيره "ولعله قال مامعناه إنه سيذهب ذات يوم إلى هناك إلى وطننا المحتل"[4]. وهذا التفسير أملاه عليه ضيقه بالمكان، وواقعه البائس الذي غادره الخال عمران عائداً إلى الوطن المحتل، تاركاً وراءه أهل الحارة – ومن بينهم المشط– يفكرون بما يجب عليهم فعله من أجل استرداد الوطن السليب.

وفي رواية (نشيد الحياة) يبدأ الراوي وهو أحد أبناء مخيم (الدامور) بعرض تفاصيل المكان، وتفاصيل الحياة فيه، فيذكر شخوصه، ويعرّفنا بهم من الصفحات الأولى "حمزة شط البحر، حمزة المحبوب، الطيب، وابن البلد الذي اكتسب هذا اللقب بسبب بقائه

---

(١) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٨٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٩١.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٨.

(٤) المرجع نفسه ص٩٨.

الدائم في كمين المراقبة على الشاطئ منذ سنوات"[1]. وعرفنا ببقية شخوص الرواية بالطريقة نفسها "قال الشايب أو الرجل الذي لا ينام... ولا يتوقف الرجل الذي لا ينام عن الحديث، بينما في ظل الملجأ تجلس امرأة إلى جانب زوجها يستمعان إلى إذاعة الثورة، وبجانبها تستند بندقية على الحائط"[2]. و"كانت صفية ذات الشعر الأشقر، والسن الذهبية تلبس بنطلون (البيجامة) تحت فستانها، تضع شعار العاصفة على صدرها"[3]. و"تظل السنيورة تمضغ العلكة، ويظل بائع الترمس ينظر إليها نظرة بغل، وتمرق زليخة بثوبها الأسود، تحمل على رأسها سطل لبن، تحكي مع نفسها كالعادة"[4]. وهذه الشخوص التي يعرّفنا بها الراوي يجمعها مكان واحد هو المخيم.

ويلاحظ أن الراوي اتبع في عرضه للشخوص طريقة تجمع بين الوصف والسرد، فنجد "الوصف الملتحم مع السرد"[5] عند وصف الشخوص، فقد جاء مختصراً عرّفنا فيه على الشخصيات بسرعة، ثم ينتقل مباشرة إلى الحدث، فنرى صفات الشخوص من خلال حركتها في المكان وتفاعلها معه "كان الزهيري فران المخيم وزجاله الذي يتسلح برشاش جرينوف يتدثر بمعطفه، ويلف حول رأسه كوفيّة، وينظر إلى البحر بتحفّز، فهمس: هل سمعت الهدير، قال الزهيري لنفسه. البحر وردة الخوف هذه الليلة، وردة القلق، ووردة النار"[6]. ويلاحظ أن الراوي عندما وصف المكان لم يقف إزاء التفاصيل الدقيقة، لكنه اكتفى "بالخطوط العريضة، الملامح العامة للمكان، ويتّبع مبدأ الانتقاء، وليس الاستقصاء، وهذا يناسب أسلوب الرواية بشكل عام، فإذا كان الاستقصاء يقوم على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشئ الموصوف، فإن الانتقاء لا يصف إلا ماهو

(١) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٥، ٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٨.

(٥) عبد الهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢١٤.

(٦) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٣٧.

موحٍ ومتصل بالمشاعر والأحاسيس"[1]. فالراوي حين يتحدث عن انفجار وقع في المخيم يقول: "دوّى انفجار، سقطت قذيفة في مكان قريب، تعالى صياح وولولة نساء. تعالى صراخ وحريق"[2]. فهو في وصفه للأمكنة وما يدور فيها حريص على أن يصورها من خلال إحساسه بها وليس مجرد وصف لمظهرها المادي.

ولا تقتصر معرفته بالشخوص على صفاتهم وحركاتهم، بل كان يعرف مايرون في أحلامهم، فقد كان ملازماً لهم في نومهم كما هو ملازم لهم في يقظتهم، متفهماً لأهمية المكان بالنسبة لهم، ودوره في تشكيل أحلامهم، هذه الأحلام التي تدور حور المخيم، وحول ما يرغبون أن يكون عليه، فأبو العسل "أغمض جفنيه وبحث عن النعاس. وبين النوم واليقظة رأى فيما يرى النائم (سعيد راجي) مكبّلاً بالحديد، رأى الشمس تشرق على مخيم يحاذي شاطئ البحر. تكثر فيه الطيور وتقلّ الأفاعي. تزداد فيه حقول اللوبياء والخيار والبندورة وأقراص عباد الشمس ويرحل عنه الدود والجراد والحشرات السامة. يعجّ بالمقاتلين والأشبال والمواقع، وتغلق مكاتب الأمن وأوكار الأجهزة وفارض الأتاوات. رأى فيما يرى النائم البحر شديد الزرقة"[3].

فالمكان الذي يحلم به (أبو العسل) مخيم يعج بالحياة، مليء بمظاهر الخير، مكان نظيف، نقي يحتضن الثورة، مكان يخلو من أعداء الثورة أمثال (سعيد راجي).

ولا تخلو الرواية من تقنيات أخرى لها صلة بالمكان وتصويره، كالحوار بنوعيه الذاتي والجماعي، فالحوار الذاتي نسمعه من الشايب، وهو يحدّث نفسه عن المخيم، قائلاً "ولكن منذ أن جئت تل الزعتر أصبحت الثورة أسرتي، صار الشباب أهلي وعشيرتي... صارت البارودة تؤنس روحي"[4]. ويتكرر حوار الشايب مع نفسه.. ويوضّح السارد هذا الأمر "كان الشايب يحكي (مع حاله) يخاطب الرجل الوحيد الذي رافقه طوال العمر،

(١) عبد الهادي، فيحاء قاسم، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢١٦.

(٢) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٣٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٣.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٢.

لقد عاش طويلاً بلا أصدقاء، وكان هو صديق نفسه، لذلك فعندما يحكي مع حاله فكأنما يحكي مع صديق قديم"[1].

أما بالنسبة للحوار الجماعي بين الشخوص، فقد كانت الفُرَص التي منحها الراوي لشخوصه كي تتحاور قليلة بالنسبة للسرد الذي جاء على لسان الراوي بضمير الغائب، وأقرب إلى السرد التقليدي المباشر. حتى عندما كان يدير حواراً بين الشخوص كان – الراوي– يتولى نقله، كالحوار الذي دار بين أحمد شرقاوي والسنيورة:

- "هل أجهّز لك العشاء؟
- لا أستطيع. يجب أن أمشي، لأن حمزة ينتظرني، وعلينا أن نعود إلى الموقع،
  ويبدو أنها قد لاحظت فجأة أنه يلبس قبعة غريبة على رأسه فتساءلت:
- ما هذه الطاقية التي تلبسها؟"[2].

لم يترك الراوي الشخصيتين تتحاوران بل كان يتدخل ويعقب عليهما. ومع ذلك، ومع سيطرة الراوي، فإن السرد "رشيق، أنيق، دافئ الوقع، والإيقاع"[3]. ولا سيما السرد الذي تحدث عن المكان في زمن الاجتياح "الطبيعة وحدها هي التي تتكلم.

الظلام يكبر ويكبر ويكبر ويصبح بحجم الكثبان والتلال.

الموج يصطخب، والرؤية غير واضحة.

الطبيعة تبدو شرسة ووحشية، ومثل القنبلة الموقوتة قابلة للانفجار"[4].

ويلاحظ هنا أن المكان ترك أثره الواضح في طريقة السرد، فالكاتب يتنقل من مشهد سردي لآخر تبعاً لتنقل الراوي أو الشخوص.

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية التي تناول فيها الروائي العملية الفدائية التي نفذها أبناء الثورة ضد المقر الإسرائيلي في بلدة الدامور، اقتصر وصفه للمقر على أنه مكان يجتمع فيه القادة الإسرائيليون للتباحث في إمكانية دخول بيروت، ولكنه عندما

---

(١) المرجع نفسه، ص١٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٦. تابع الحوار ص١٧٧.

(٣) الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، ص٢٣٧.

(٤) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٤٠.

تحدث عن الهجوم على هذا المقر جعل حديثة مفصلاً، وجاء على لسان (أفرايم أيدان) الذي أدلى به لمراسلي الصحف الإسرائيلية، وقد وثّق الكاتب هذه الأقوال في حواشي الصفحات الأخيرة من الرواية[1]، وكأنه أراد توثيق هذه الحادثة الحقيقية بأقوال من شاهد عيان كان موجوداً وقت الهجوم، وأصيب بجراح، وجعل هذه الأقوال "جزءاً موثقاً من السرد ليقول للقارئ إن العملية التي يتحدث عنها ليست من نسْج خياله، بل عملية حقيقية نفّذها مقاتلون عرب بشجاعة، واستطاعوا الانسحاب دون أن يستشهد أحد منهم"[2].

ومن الملاحظ أن السارد في هذه الرواية لم يقم بتقديم المكان فقط بل سار وفق ما يتطلبه إذ لم يكن ثابتاً، بل بدا متحركاً، مفعماً بالحركة والحيوية، ولذا جاء السرد منوعاً تتخلله شرائح وصفية وأخرى على هيئة الحوار والسرد الحكائي.

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) لم يعتمد الروائي أسلوباً واحداً في السرد، بل نوّع في أساليبه، ولم يعهد لراوٍ واحد بسرد حوادث روايته، بل جعل عبد الرحمن العراقي يشاركه في ذلك، إذ أفرد له أربعة فصول تحمل عنوان (أوراق عبد الرحمن العراقي) سرد فيها الحوادث من خلال مذكراته التي سجل فيها حوادث رحلته من بغداد إلى فلسطين،وتطوعه في جيش الإنقاذ، ووصف فيها ما لاقاه في أثناء عبوره أماكن متعددة ليصل إلى مبتغاه، وأشار إلى أن أسد الشهباء نبهه حين وصل دمشق قائلاً "حذار أن يصدمك الواقع الصعب، إن جيشنا يعوزه المدّربون الأكفياء، والملابس، والأسلحة، والذخيرة"[3]. ولكنه لم يأبه بذلك فهو عازم على ما أراد "لم أكن في وضع يسمح لي بالتردد، فقد وطنت النفس على أن أتحمل كل صعوبة في سبيل الوصول إلى تراب فلسطين"[4]. ويواصل مسيرته بصحبة أسد الشهباء، حتى يصلا وينضما إلى صفوف المتطوعين، وفي هذه الأوراق سجّل عبد الرحمن العراقي الهزائم وسقوط المدن: وأسماء الشهداء الذين سقطوا دفاعاً عن هذه المدن، وفي أثناء السرد تجلت بطولة المكان النابعة من الشعور بالوطن المهدّد بالضياع من بداية الرواية حتى نهايتها، بعدما ضاع الوطن،

---

(١) راجع رواية نشيد الحياة، ص٢١٦، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١.

(٢) القاضي، إيمان، البطل في الرواية العربية الفلسطينية، من ١٩٦٥ - ١٩٩٠، ص٢٨٠.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٧٩.

(٤) المرجع نفسه ص ٧٩.

وسقطت الأماكن تباعاً، فاعتمد الكاتب في سرده "على خصوصية الأمكنة، والتفاصيل الحياتية، والمكونات النفسية للشخوص"[1].

أما الراوي الثاني فقد سرد الحوادث بعيداً عن السرد التقليدي المباشر، وعمد إلى عدة وسائل فنية "جعلت الرواية تحلق بعيداً عن السردية التقريرية والمباشرة المملّة، أهمها أنه لم يتحدث عن معارك النكبة المتعددة بوصفها أحداثاً ذات بنية خاصة مستقلة داخل الرواية، لكن المعارك، على تعددها، جاءت من خلال نشاطات الشخصيات وتحركاتها التي كانت جزءاً من الأحداث"[2] التي لجأ الكاتب أحياناً إلى تقطيع المشاهد فيها إلى لقطات سريعة يوجزها في جمل قصيرة "لقد خسر اليهود المعركة،وجماعتنا يلاحقون فلولهم، إنهم يفتشون عن اليهود انسحبوا عبر الطريق الزراعية إلى مستعمرة (الملاحة). ثم عاد الهدوء، وعم الصمت من جديد، وتوقف نباح الكلاب، تسللت الطمأنينة بحذر"[3]. هذه السرعة في السرد فرضها المكان، وما كان يشهده من حوادث، فجاء عبر جمل قصيرة ومشاهد سريعة، ولوحات وصفية مكثفة، وحوار عفوي دالّ "ثم سقطت قنبلة أكثر قرباً:

وعلى حين غرّة فتحت النيران من كل الاتجاهات.

أضاء الأفق لشدة غزارة الرماية.

- الاشتباكات في منطقة المنشية.
- وفروا الذخيرة.
- تقدمّوا إلى الكمائن الأمامية"[4].

وفي الحوار الذي دار بين نجيب و (البيك) كشف المؤلف عن تعلق نجيب بالمكان، فحين أخبره البيك بأن عليه أن يخضع لدورة عسكرية مكثفة أجابه: "أعرف ذلك ياسيدي.

البيك: دورة عسكرية قاسية لا يصمد فيها إلا الأقوياء

نجيب: أعرف ذلك أيضاً

---

(١) أبو مطر، احمد، وآخرون، افق التحولات في الرواية العربية، ص٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٦.

(٣) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٥٧.

(٤) المرجع نفسه ، ٢٤٥.

البيك: أما معاشك فهو أربعة جنيهات ونصف الجنيه

نجيب: أريد أن أتطوع لكي أدافع عن بلادي وليس من أجل المال يا سيدي"[1].

فالحوار عادة يعمل على "تحقيق التناسق مع الوصف والسرد، ويسهم في تصعيد الحدث، وتبلور الفكرة، وربط الوحدات السردية ببعض والكشف عن هواجس الشخصيات، إلا أن عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة"[2]. ولا سيما تجاه المكان –موضوع الرواية الرئيس– ففي هذه الرواية "استغراق كامل في داخل خاصية المكان، ونفوس شخوصه، عبر نبش مخزون الذاكرة لاستعادة ما ضاع جغرافياً، وبعثه من جديد في النفس، وعلى الورق بفنية عالية متقدمة"[3].

فالأمكنة التي يتذكرها الراوي كثيرة عبّر عنها مصوّراً قوافل المشرّدين نقلاً عن رجل من الأغوار كان قد شاهدها "وسرد وصفاً لما شاهد من قوافل اللاجئين الذين هجروا طبرية، وسمخ، والسحرة، والعبيدية، وناصر الدين، ولوبية، والشجرة"[4].

ومن الأساليب السردية التي استخدمها الكاتب في هذه الرواية إدخال قصص أخرى إلى القصة الأساسية، مثل قصة عبد الرحمن العراقي، وقصة أسد الشهباء القادم من حلب للالتحاق بجيش الانقاذ المتوجه إلى فلسطين، هاتان القصتان استخدمهما الكاتب للكشف عن ارتباط العرب بالمكان الفلسطيني والمشاركة في الدفاع عنه، وفي هاتين القصتين اتضحت وجهة نظر الكاتب التي سأتعرض لها عند الحديث عن "المكان والمنظور الروائي". فالاتجاه من بغداد تارة، ومن حلب تارة أخرى إلى فلسطين أضفى الكثير من الروابط على المدن العربية وعلاقتها بفلسطين، وكان لاستخدام الأساليب السردية المتعددة التي وظفها الكاتب لتوضيح موضوع الرواية دورٌ في تجسيد المكان، ومنحِهِ قيمة خاصة نتيجة ارتباط الشخوص به.

---

(١) المرجع نفسه، ص٣١.

(٢) عبد السلام، فاتح، تريف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١، ص١٦٤.

(٣) أبو مطر، احمد، وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، ص٣١.

(٤) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص٢٧٣، ٢٧٤.

أما رواية (تلك الليلة الطويلة) فهي تختلف عن روايات يخلف الأخرى، وذلك لأنها الرواية التسجيلية الوحيدة بين رواياته، ففي رواياته الأخرى كان حراً في تحديد أمكنتها، وأزمنتها، وشخوصها، وحوادثها، لكنه في هذه الرواية لم يكن له حق اختيار أي من هذه العناصر، ولكنه استطاع بفنية أن يعيد ترتيب هذه العناصر ترتيباً فيه من الحرية ما لا يمسّ حقيقة ما حدث. فقد قام هو بسرد حوادثها وجعل من حادثة سقوط طائرة الرئيس عرفات في الصحراء الليبية رواية تسجيلية، جمع مادتها من مقابلة الشخصيات الحقيقية التي كانت على متن الطائرة، والاستفسار منها عما حدث، ومن معايشته للصحراء في فترة قضاها في المنطقة ليكّون بعض الرؤية، فقد كتبها بشكل ميداني حسب تعبيره[1].

على أن المؤلف أشرك راوياً آخر في سرد الحوادث خصّص له فصلين جاءا تحت عنوان "العميد خالد يقول"[2]. وتحدث هذا الراوي بضمير المتكلم، فهو "مشارك في القصة التي يرويها وهو ما يصنف تحت اسم (جواني الحكي)"[3]. وهو واحد من شخوص الرواية لذا يقول "سألتهم: هل غرفة المراقبة الأرضية في وضع العمل؟ قالوا: نعم... قررت عند ذلك التوجه إلى غرفة العمليات الأرضية، وصلنا بصعوبة، في البداية ضللنا الطريق، ولكننا وصلنا في نهاية الأمر"[4].

وقد يكون وراء هذين الفصلين اللذين أسند أمر سردهما إلى العميد خالد هو التنويع في الأساليب السردية وفي استخدام الضمائر.

أما الراوي الأول، فلم يكن شاهداً على ما يروي، فهو لا يروي من الذاكرة، ولا أمما شاهد، ولكنه يروى ماورواه له الآخرون، أو ما سمعه منهم، فهو ليس كلي المعرفة

(١) هذا ماورد على لسان يخلف في لقاء أجراه معه محمد البدوي في حديث إذاعي أثبته الأخير في نهاية كتابة "طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة" من ص١٣٥، ١٧٧.
(٢) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، الفصل الثاني، ص١٩، الفصل الرابع ص٤٥.
(٣) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، (ط١)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩، ص٣٠٩.
(٤) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص٢٤.

بل هو "راوٍ يروي من خارج، غير حاضر"[1]. أو هو راوٍ غير مشارك في القصة كما سماه سعيد يقطين (ببراني الحكي)[2].

وفي هذه الرواية كثيراً ما قطع الراوي -سواء أكان الأول منهما أم الثاني- حبل السرد بمشاهد وصفية مختلفة، فكان للوصف دور في تثبيت حركة الزمن، وفي بناء صورة للمكان، وفي تقديم الشخصية، وتحديد ملامحها... وما إلى ذلك مما يؤكد تبعية الوصف للسرد[3]. ومن المشاهد التي وصفها الراوي نبتة مسك الليل، والرياح الصحراوية: "لم يكن يخطر بباله أن شتلة رقيقة، شديدة الحساسية، يمكن أن تظل خضراء في حقول الرياح هذه، الرياح التي لا تجيد القراءة خاصة عندما تكون شمالية وقادمة من المنطقة المحاذية، منطقة السيوف الرملية"[4].

ووصف أيضاً سرب الحمام الذي "يذرع الفضاء بحركات رشيقة غير عابئ بالريح التي بدأت تنشط حاملة معها ذرات الرمال الناعمة"[5]. هذه المشاهد فرض الاهتمام بها على المؤلف المكان القاسي -الصحراء- الذي سقطت فيه الطائرة.

وكان مشهد ارتطام الطائرة بالأرض من المشاهد الوصفية المهمة في الرواية "ظلت تتلمس طريقها في جو انعدام الرؤية. وفجأة اصطدمت بالأرض، اصطدمت ثم ارتفعت في الهواء، ثم اصطدمت ثانية... دارت بهم... تطايرت شظايا من أطرافها وتناثرت، ووسط هذا الزلزال، انشطرت، وتبادل الجناحان مواقعهما، فأصبح اليمين شمالاً والشمال يميناً"[6]. وعَمَد الراوي في هذا المشهد إلى الجمع بين الوصف والسرد "تهشمت (كابينة) القيادة، وأطبقت كالفخ على من بداخلها، تناثر كل شيء... الحقائب والأوراق والأسلحة الفردية والصناديق، واختلطت بذرات الرمل"[7].

---

(١) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (ط٢)، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩، ص١٠٣.

(٢) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص٣٠٩.

(٣) الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، ص٣١٩.

(٤) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١١.

(٥) المرجع نفسه، ص١٢، ١٣.

(٦) المرجع نفسه، ص٥٩.

(٧) المرجع نفسه ص٥٩.

ولم يقتصر الوصف على الأشياء، والمشاهد، بل شمل الشخوص، فعبد الرحمن "أشقر، ووسيم، في منتصف العقد الثالث"[1]. وورد وصف لمحمد الرواس[2]. وللخليل الجمل[3]. ولفتحي الليبي[4].

أما العاصفة فهي أكثر المظاهر التي ركّز الراوي على وصفها ووصف تأثيرها في المكان، وفي غير موقع في الرواية، فهي المظهر المسيطر على الفضاء "كانت غيمة عملاقة تسدّ الأفق، سحابة سوداء تقترب زاحفة من وراء السيوف الرملية، تحمل الغبار، وتدور على شكل زوبعة، وتخلف حولها ما يشبه الليل... كانت أصوات الرياح تتقدم مدججة بذرات الرمال تنبع عن إعصار وشيك"[5].

هذا الوصف جاء في مقاطع طويلة ومتعددة استدعته طبيعة المكان الصحراوي، وما فيه من عواصف رملية شديدة، وعدم وضوح في الرؤية مما تسبب في سقوط الطائرة، فقد استخدم الكاتب اللون، والحركة، والأصوات، والمشاعر في رسم لوحة للمكان حافلة بالتفاصيل المعبرة.

ومع أن الرواية تسجيلية إلا أن الكاتب أدار حواراً بين شخوصها ليكسبها فنية تبعدها عن الأسلوب التقريري، والمقاطع الحوارية التي وردت في الرواية متعددة في معظم فصولها، وفي المقطع التالي يحاور (أبو عمار) رفاقه بالطائرة قائلاً " – فتحي هل أنت على مايرام

- نعم يا أخ (أبو عمار).
- كيف تشعر الآن يا أحمد جيل؟
- بخير.
- وأنت يارواس... ماذا يؤلمك"[6].

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٨.

(٥) المرجع نفسه، ص١٤.

(٦) المرجع نفسه، ص٧٨.

ويتكرر حوار الرئيس مع رفاقه مراراً، وفي صفحات عدة[1]. وقد يكون تفسير ذلك أن الشخوص محصورون في مكان ضيق، ومحاصرون بظروف مكانية صعبة، ومهددون بمصير غامض، فكان لا بد من تحاورهم معاً ليطمئن كل منهم على الآخر، وليخففوا من الوحشة والضيق اللذين يعانون منهما، أي أن ضيق المكان، والشعور بالحصار الشديد الذي يصل حد الاختناق، فتح أمام الأشخاص سبيل الحوار لتبديد هذا الإحساس ريثما يكون الفَرَج.

لقد عمد يخلف إلى استخدام الأساليب السردية المتعددة في رواياته، مما ينسجم مع أمكنتها ومضامينها. فرواية (نهر يستحم في البحيرة) يمثل عنصر المكان فيها بعداً جوهرياً في عملية السرد، لأن هذه الرواية عُنيت بالمكان عناية خاصة، وكان الدافع الأساسي للسَّرد فيها يعود إلى رغبة الكاتب في التعبير عن علاقته به بعد العودة إلى فلسطين، وتصوير ماحلّ به من تغيير، فقد شغل المكان حيزاً كبيراً في مجمل الرواية، ويبرز فيها باعتباره عنصراً مهماً في بنيتها، إذ لا يخلو مشهد روائي من ذكر المفردات الجزئية والكلية للمكان. هذا المكان الذي لم يعد مجرد مكان جغرافي أو موقع حقيقي، بل غدا وجوداً إنسانياً مفعماً بالحياة وعناصرها، ولكنها ليست الحياة التي توقعها الراوي، إنها حياة جديدة في مكان جديد، وخلق جديد، فقد نجح الكاتب في الوصول إلى التعبير عن المكان بعدما شهد تحولات تاريخية قاسية، فأصبح مكاناً جديداً مغايراً لذلك الذي حملته ذاكرته عبر المنافي البعيدة.

فالرواية تبدأ بمشهد وصفي عرضه الراوي عرضاً يعبر عن إحساسه بجماليات المكان "صباح من ندى، ومن كلوروفيل، ومن غيوم تشبه حقل قطن في سماء غزة، من نافذة المنزل يمتد حتى آخر المدى بحر أزرق، إنه بحر غزة المتوسط الحنون"[2]. فكان للوصف هنا دور في تشكيل المكان وتقديمه. وبعد هذا المشهد الوصفي يوكل الكاتب مهمة سرد حوادث روايته للراوي، وينطقه بضمير المتكلم في معظم الرواية، هذا الضمير" الذي يمتلك، كما يرى النقاد في تنظيراتهم النقدية، قدرة مدهشة على إذابة الفروق

---

(١) راجع رواية، تلك الليلة الطويلة ص ٨٦، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ١٠١، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٠.

(٢) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٥.

الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً. إذ يستحيل السارد نفسه إلى شخصية مركزية تجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المولف"[1].

فالسارد في هذه الرواية يتحدث بضمير المتكلم "أنا" منذ عبر الجسر في طريقه إلى وطنه، وكاشفاً عن علاقته بالمكان "عبرت الجسر،وشاهدت أرض الوطن، امتلأت عيناي بالدموع، دخلت من معبر الجسر ولم أدخل من معبر رفح، دخلت من على الجسر الخشبي"[2]. ويستمر السرد متتابعاً ابتداءً من وصول الراوي مدينة أريحا منتهياً بالوصول إلى غزة. وبعدها تبدأ رحلته الجديدة إلى قريته سمخ، وفي هذه الرحلة التي تشاركه فيها صديقته المقدسية (مجد) والسيد أكرم العائد من أمريكا يُريح الكاتب السارد من عناء السرد، ويترك شخوصه تتحاور فيما بينها، قالت مجد للراوي "عُد إليَّ وحدّثني، الراوي: (مجد) أحس بشيء من الغربة، مازلت جديداً، سيمرّ وقت ما قبل أن أندمج في هذا النسيج الاجتماعي. مجد: أنت مأزوم، وعليّ أن أتفهم موقفك"[3]. ثم يتدخل أكرم في الحوار بعد الذي قدّمته (مجد) للراوي من نُصح، ويقول "إذن أنت تنوي الذهاب إلى البحيرة لرؤية قريتك، وأنا ذاهب أيضاً إلى البحيرة لرؤية طبرية أولاً"[4].

فالمكان هو موضوع الحوار الذي دار بين هؤلاء الشخوص، ولم يقتصر دوره على الكشف عن تعلُّق الشخوص بالمكان، بل كشف عن معرفتهم به معرفة عميقة، فالراوي يعرف أنواع السمك التي تعيش في بحيرة طبريا، والأنواع التي لا وجود لها في هذه البحيرة، وهذا ظهر في الحديث الذي دار بين الراوي و(شلومو) صاحب (الشاليه) الذي كان ينزل فيه الراوي، وصديقته (مجد) والسيد أكرم، فعندما قال (شلومو) إن عنده سمكاً من نوع (كنخ فيش) اصطاده من البحيرة[5]. قاله له الراوي إنه لا يوجد في البحيرة هذا

---

(١) دودين، رفقة،المكان المفتقد في الرواية نهر يستحم في البحيرة ليحيى يخلف والغربان لهزاع البراري، نموذجاً، ص٣٧.

(٢) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٩٢.

النوع من السمك ولكن "في هذه البحيرة يوجد سمك المشط ، والعضاضي، والبلبوط، والمرمور، والكرسين"[1].

وفي مواضع كثيرة من هذه الرواية أتاح الكاتب لشخوصه أن تتحدث عن نفسها عبر حوارها الجماعي، وفي أحيان أخرى كان يتركها تعبر عن نفسها من خلال الحوار الذاتي. وهذا الأسلوب أسهم في كشف ملامح الشخوص، وعلاقتها بالأمكنة، وتأثير هذه الأمكنة فيها، ولا سيما شخصية الراوي الذي خلا بنفسه غير مرة، وحدثها عما يجيش في خاطره "خلوت مع نفسي آخر الليل، ومن وراء النافذة ظلٌ يطل قمر في ذروة اكتماله، بعيدة سمخ كما لو أنها هناك، في بقعة ما، في ذلك الكوكب الذي يسكن السديم، بعيدة سمخ وقريبة، وقلبي يخفق وقلقي ليس له مثيل"[2].

ومع أن الراوي لم تكن تبدو عليه فرحة العائدين إلا أنه لم يستطع أن يخفي مشاعره وهو يحدّث نفسه "أحبّ كل شيء، أحب بلاط الرصيف، أحب حجارة الأسوار، أحبّ عنب الفلاحات في السلال، أحب التماثيل من خشب الزيتون..... لقد تعذّبت ثلاثين عاماً من أجل أن أعود إليها وأركع فوق ترابها، وأتمرغ عند شاطئها، أقبّل الأرض التي مشت عليها أقدام والدي الشيخ حسين وعمتي حفيظة، وخالي عبد الكريم الحمد"[3]. ويُلاحظ أن حديث الراوي مع نفسه لم يقتصر على الأماكن التي عاد إليها، بل حنّ أيضاً إلى المنافي التي قدم منها، فهو في غزة تحمله الذكرى إلى تونس، ويتذكر صديقته التونسية (عائشة) "ومن تونس إلى غزة يمتد هذا البحر الأبيض العملاق، وقلت في نفسي ليحفظك الله يا عائشة"[4].

والحوار الذي استخدمه الروائي بنوعيه الخارجي والداخلي يذكرنا بتحرر الشخصية من سلطان الراوي المضطلع عادة بقصّ أعمالها في السرد، وبإيراد سماتها في الوصف، فتتولى الشخصية أمر نفسها بنفسها، فتنطق بأقوالها على نحو مباشر[5]. فالحوار هو القول المتبادل بين الشخوص، في حين أن السرد هو ذكرٌ للأعمال، والوصف نقل

---

(١) المرجع نفسه، ص٩٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٣١.

(٣) المرجع نفسه، ص٤١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٣.

(٥) قسومة، الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٠، ص٢١٦.

للسمات. وهو-أي الوصف- تقنية "تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات"[1] في حالة السكون، لكن السرد يجسد الحركة فـ"الصورة السردية هي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة، أما الصورة الوصفية فهي تعرض الأشياء في سكونها"[2].

ومع أن أسلوب السرد بضمير المتكلم هو الذي هيمن على النص، إلا أن هناك أساليب أخرى ظهرت إلى جانبه مثل الحلم، الاسترجاع، والتضمين.

وعندما استخدم الكاتب الحلم جعله في المكان الذي أحبه الراوي، فالمكان مادة مهمة للحلم، لأنه يتجسد فيه، وهذا الحلم سرده أيضاً بضمير المتكلم: "في الليل رأيت فيما يرى النائم حصاناً أبيض يركض فوق سطح البحيرة، يندفع، فيتطاير من تحت سنابكه الشرر، ويلاعب الهواء شعره الأبيض الذي ينسدل على غرته، وعلى جيده النبيل"[3].

وفي اليقظة أيضاً كان الراوي يرحل بخياله إلى أمكنته المحببة "كنت بخيالي هناك، على ضفة البحيرة، مشيت وأنا أتدثر بالغربة والحنين، والشوق الذي يكون كالجمر، وشممت رائحة الطحالب والحشائش والأسماك في أحشائها، وسمعت صفير القطار الذاهب إلى حيفا، والآيب من دمشق، ورأيت والدي الشيخ حسين يفتح باب الدار الواسعة لحظة الفجر الصادق"[4]. فالمكان فرض نفسه على الراوي في منامه وفي يقظته.

وتمكّن الراوي بواسطة الخيال من استحضار الأمكنة والحوادث الماضية، معتمداً تقنية التداعي، وتيار الوعي[5]. مما عمّق احساس الشخصية بأمكنة الذكريات من خلال الاسترجاع "أو السرد الاستذكاري الذي يعني استعادة أحداث سابقة للحظة/ راهن

---

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص٢٩.

(٢) قاسم، سيزا، بناء الرواية، (ط١)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١١٣.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة ص٣٣، (هكذا وردت في الأصل والجيد للإنسان لا للخيول).

(٤) المرجع نفسه ، ص٣١، ٣٢.

(٥) دودين، رفقة، المكان المفتقد في الرواية نهر يستحم في البحيرة ليحيى يخلف والغربان لهزاع البراري... نموذجاً، ص٣٥.

السرد"[1]. فكان إدراك الشخصية لما حلّ بالمكان يدفعها إلى الهروب من الواقع واللجوء للاحتماء بالماضي عبر الذكريات الجميلة في المكان نفسه أو في أماكن أخرى.

ويشكّل الاسترجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – ويضاف إليها– حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي[2]. وقد لجأ الراوي إلى الاسترجاع حين كان يحسّ بالضيق من المكان، نتيجة تغيره فلم يعد ذاك المكان الذي عاش في ذاكرته طوال سنين الغربة، فبعد أن شاهد بعينه ما حلّ به حنّ إلى المنفى، وتذكر عائشة التي تمثل الماضي القريب "و في أثناء ذلك، ولسببٍ ما، كنت أفكر في عائشة وفي (مشوارنا) الأخير، إذ كنا نتنزه في سيارتنا الزرقاء على شاطئ مدينة الحمامات نتوقف قرب الشاطئ، مقابل نزل (بريزدانت)، ونراقب الأمواج، ولا نتكلم.... كان ذلك هو (مشوارنا) الأخير عقب التوقيع على اتفاق أوسلو"[3]. فقد كان الراوي مأخوذا بفكرة العودة إلى الوطن، لكن العمر ضاع في المنافي حسب تعبيره[4]. وحين عاد إلى الوطن كانت ذاكرته باستمرار تعود به إلى الماضي سواء أكان القريب منه أم البعيد، فالماضي البعيد كانت توقظه الأمكنة التي ارتسمت في الذاكرة بصورة مغايرة تماماً لما رآها عليه. فتثير في نفسه الشوق والحنين لاستعادة صورتها القديمة فيصفها "وراء تلك التلال، تلة (الدوير) التي كانت مرعى لأغنامنا وأبقارنا، وكانت عمتي حفيظة تقضي موسم الربيع في بيت شعر تنصبه فوق تلك المراعي الخضراء، وتشرف بنفسها على جني المحاصيل، وجمع السّمن، والزبدة، والعسل"[5].

---

(١) الصالح، نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٨٢.

(٢) جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، (ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي)، (ط٢)١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة، ص٦٠.

(٣) رواية "نهر يستحم في البحيرة"، ص٢٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٨٧.

فالكاتب حين يستعيد صورة المكان في الماضي فهو "يعيد بناء الماضي، لا من قبيل الاسترجاع الذي ينطلق من ذاكرة الراوي، أو منظور الشخصيات ليجذر الحاضر، وإنما عن طريق القفز مباشرة إلى الخلف... وطرح الأشياء كما كانت عليه في حينه"[(١)].

ويدت الذاكرة بالنسبة للراوي ليست مجرد ماضٍ يحنّ إليه، بل هي محاولة لاستعادة السيطرة على الحاضر، وتجلية الرؤيا للمستقبل.

ومن الأساليب السردية التي اتبعها يخلف في هذه الرواية أسلوب التضمين، وهو "إدخال قصة في قصة أخرى"[(٢)]. فقد أدخل قصة الجندي الياباني (أونودو) وقصة الهندي (كارانج) وقصة "قبوالبصل" وقصة الضابط الإسرائيلي، وقصة عبد الكريم الحمد، وقصة (بيرتا)، وحملت هذه القصص دلالات رمزية وسياسية تتماشى مع مضمون الرواية وأمكنتها. أما الجندي الياباني (أونودو) الذي "رفض وقف إطلاق النار، ورفض أن يصدق أن الحرب العالمية الثانية قد انتهت، على الرغم من أن الطائرات الأمريكية ألقت بقصاصات أوراق إلى كل الأمكنة النائية تعلن فيها انتهاء الحرب واستسلام اليابان"[(٣)].

فقد نثر الكاتب حكايته بين صفحات الرواية على شكل مشاهد بلغت ستة، وفصل جاء بعنوان "ملاحظة في الدفتر عن قضية أونودو"[(٤)].

وفصل آخر على شكل تقرير إذاعي[(٥)] سعى الكاتب لتوظيفه ناقلاً القارئ إلى أجواء الحدث نقلاً مباشراً بعد أن كانت تأتيه الحوادث بواسطة السارد نفسه، ويلخص التقرير الإذاعي قصة(أونودو) وما طرأ عليها من تطوّر واهتمام من المؤسسات الاجتماعية، والثقافية، ووسائل الإعلام الحكومية وغير الحكومية، والمنظمات الدولية المعنية بالقضايا الاجتماعية، وجاء في التقرير "من مراسل بي بي سي في طوكيو: ذكرت مصادر مأذونة هنا أنه حدث تحوّل في قضية السيد (هيرو أونودو) الذي تشغل الرأي العام في هذه الأيام، وهي قضية تتعلق بمخلفات الحرب العالمية الثانية وآثارها النفسية....

---

(١) فضل، صلاح، تحليل شعرية السرد، (ط١) دار الكتاب المصري، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢٨.

(٢) جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٨٤.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٩.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٥) المرجع نفسه، ص٥٢.

ويعكف الخبراء الآن على دراسة ملفه لأن النية تتجه لإلحاقه ببرنامج تدريب الأسرى المحررين والمعاقين الذين تقوم به دول في الشرق الأوسط بعد عملية السلام"[1].

فالمكان الفلسطيني بعد معاهدات السلام يعيش أزمة مشابهة لأزمة (أونودو) الذي لا يصدق أن الحرب قد انتهت.

فـ (أونودو) الياباني يرمز للفلسطيني ممثلاً في الراوي الذي "وجد نفسه رجلاً بلا قضية، فيما كان العالم والباحثون مشغولين في استيعابه في العالم الجديد، عالم ما بعد الحرب، وادماجه في النسيج الاجتماعي"[2]. ففي المشهد الأول يظهر (أونودو) على خشبة المسرح بملابسه العسكرية، ويتولى الراوي وصفه "يحفر التعب أثلاماً في وجهه ذي الملامح اليابانية، ويبدو محدودب الظهر قليلاً... يتدلى من رقبته منظار فقد لونه لكثرة الاستعمال... ينقل قدميه المثقلتين بحذاء مهترئ، يتجول في أنحاء المسرح، ثم يرفع المنظار إلى عينيه، ويستغرق في المراقبة"[3].

ولتجنب أحادية السرد، ورتابته، فقد نوّع الكاتب في الأصوات والرواة، فلم نسمع صوت راوٍ واحد فيها بضمير واحد، بل جاءت قصة (أونودو) على لسان راوٍ يروي معظم تفاصيلها بضمير الغائب. "الراوي: إذن انتهت الحرب، وتوقف إطلاق المدافع هناك... وسكتت الجبهة، وعندما انصرف القائد العجوز (تاينغوشي) ظل (أونودو) وحيداً، عرضوا عليه العودة بالطائرة العمودية التي أقلت القائد العجوز، لكنه رفض"[4]. ثم يدير الراوي حواراً بينه وبين هذا الجندي، ويعطيه فرصة ليعبر فيها عن نفسه، وعن علاقته بالمكان، بضمير المتكلم. "لم أغادر مكاني... كنت أنتظر العدو الذي سيحاول أن يخترق خطوط دفاعاتنا من هذا المكان... طال انتظاري وترقبي لذلك العدو الجبان..."[5].

---

(١) المرجع نفسه ص٥٢.

(٢) الأزرعي، سليمان، مع رواية "نهر يستحم في البحيرة" ليحيى يخلف، مجلة عمان العدد٤١، أمانة عمان الكبرى،١٩٩٨، ص٦٦.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٩.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٥) المرجع نفسه، ص١٥.

وفي المشهد الأخير (لأونودو) يتركه الكاتب يخرج من دفتره ويصرخ بعد أن أزاح أسلاك السطور وقضبان الكلمات "لقد نسيتني... تركتني هنا في هذا الدفتر... أحضرتني من الشرق الأقصى إلى الشرق الأوسط، حاولت ترويضي، وإدماجي في برامج التكيّف والانصهار، حاولت أن تدخلني في معادلتكم، وأن تلوي ذراعي، وتحولني إلى دجاجة داجنة"[1]. ثم لا يلبث أن يقفز هذا الجندي من الدفتر، ويركض بين الأشجار ليركض وراءه الراوي، ويحاول أن يدخل إلى المغارة خلفه، فيصطدم رأسه بباب المغارة، ويجرح، فيسيل دمه، وهنا يختلط الحلم بالواقع، فيستيقظ الراوي على سؤال (مجد) "ما هذا؟؟ .... كان خيط من الدم يسيل على جبيني، كانت ثيابي ممزقة،وكانت الأشواك تتعلق بكتفي وعلى رؤوس أصابعي"[2].

فقصة (أونودو) في مجملها "تمثل معادلاً فنياً للمقاتل الفلسطيني الذي قاتل ببسالة مشهودة في العديد من الوقائع، وفي النهاية جيء به إلى أجزاء من الوطن بطريقة مغايرة للحلم الذي طالما أقام في العقل والوجدان. على أن خروج (أونودو) وتمرده على سجن الورق –وإن تم في الحلم– إنما يشكل إشارة إلى أن الحلم الذي انكسر لم يمت"[3]. وهي حكاية تبني جسراً بين المكان –فلسطين– والمكان الآخر في اليابان. وبهذا التعالق المكاني نجد الكاتب ينظر إلى المكان نظرة خاصة لا تؤمن بعزلته عن الآخر. فكل الحوادث والأشخاص تتفاعل في الكشف عن نسبيّة العلاقة بين المكان والإنسان. فالكاتب لا يقدّس المكان لذاته بقدر ما يقدّسه لكونه تعبيراً عن هذا الإنسان وعن قضاياه. فالغابة الملتفة ترمز إلى غموض الحال الذي يمرّ به الجندي (أونودو) في حين أن البحيرة رمز لحالة الشوق التي يمر بها الراوي.

أما قصة الضابط الهندي (كارانج) الذي عمل في مخيم (النصيرات) ضمن قوات الطوارئ التابعة للأمم المتحدة، فقد أوردها الراوي على لسان صديقه الضابط الشاب الذي يعمل في جهاز الشرطة الفلسطينية. وقصة الطيار الإسرائيلي جاءت في تقرير صحفي نشرته جريدة (يديعوت أحرنوت). وقصة (قبوالبصل) أوجزها الراوي. أما قصة

---

(١) المرجع نفسه، ص١٤١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٤٢.

(٣) عبد القادر، محمد، في رواية يحيى يخلف نهر يستحم في البحيرة منظار أونودو... لايرى جودو، ص٥٦.

(بيرتا) فقد جاءت على لسان السنيد أكرم -أحد شخوص الرواية- حيث سرد أحداثها مراعياً التسلسل الزمني،وقد سرد أيضاً قصة عبد الكريم الحمد، بعد أن عرف تفاصيلها من صحفي إسرائيلي كان بصدد عمل (ريبورتاج) عنه.

وهكذا تعدد الرواة الذين سردوا هذه القصص، وبالتالي تنوعت الأساليب التي استخدمت في سردها لتتمكن من التعبير عن هول ما يشهده المكان من حوادث واضطراب. "وهي قصص ذات دلالات رمزية، وسياسية وثيقة الصلة بالخط العام لمسار الرواية.... أما التصوير السريالي الساخر، والمواقف الغرائبية، فقد كانت معبرة عن مجتمع هو ذاته غريب الأطوار"[1]. فمن المواقف الغرائبية ما شاع في المكان حول حدث جيولوجي "ارتبط بهزة أرضية في خليج العقبة جعلت نهر الأردن يغير مجراه. فبدلاً من اندفاعه من الشمال إلى الجنوب، أصبح يجري من الجنوب إلى الشمال، أي صار ينبع من البحر الميت، ويصب في البحيرة، وجبال لبنان"[2].

ويلاحظ في هذه الرواية أن الكاتب برع في سرد أحداث روايته، وتمكن من تصوير المكان، وتفاعل الشخوص معه، فتنقل بين الأمكنة المختلفة والأزمنة الممتدة بين ماضيها وحاضرها، والمتطلعة إلى مستقبلها، فجاء السرد، والوصف، بالإضافة إلى الحوار، والاسترجاع والتضمين، وكوّنوا معاً المكان بجميع أبعاده، فكان لكل أسلوب دوره في إعطاء المكان بعداً جديداً، ودوراً كبيراً في صياغة أحاسيس الشخوص ومواقفها. وهذا التنوع في السرد مكّن الكاتب من تقديم روايته على هيئة مشاهد متحركة في أمكنة مختلفة ومتغيّرة.

٥. المكان والمنظور الروائي:

تتحقق قيمة العمل الروائي وتكتمل بما يقدّمه من رؤى فكرية تعبّر عن موقف الأديب من الحياة والإنسان الذي يحياها لأن "الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا

(١) المرجع نفسه ص ٥٦.

(٢) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٦٥.

تُقدم لنا أبداً في ذاتها بل من منظور معين انطلاقاً من وجهة نظر معينة"[1]. وتتكشف وجهة النظر هذه من خلال امتلاك الكاتب لأدواته الفنية، ومقدرته على تقديم المكان الروائي من منظوره الخاص "فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو (تخترقه)، والمنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحددّ أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طبوغرافيته، ويتيح تحقيق دلالاته الخاصة"[2]. فضلاً عن دوره المهم في الربط بين أركان الرواية من خلال إقامة شبكة علاقات تنتظم هاتيك الأركان، والمكان واحد من تلك الأركان التي ترتبط بمنظور الراوي "أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات والزمن"[3]. فوجهة نظر الروائي لها أهمية كبيرة لأنها تحدد موقفة الفكري، ورؤيته للقضايا المطروحة.

أما المنظور في الرواية الفلسطينية فقد انصب اهتمامه على الظروف الصعبة التي عاشها النموذج الفلسطيني مغترباً عن وطنه في أحيان كثيرة، ومغترباً في وطنه أحياناً أخرى "واتخذ الكتّاب من هذه الظروف منطلقاً في موقفهم ونظرتهم للإنسان الفلسطيني، وقد تفاوتت هذه الصورة من كاتب لآخر، بل ظهرت عند الكاتب نفسه بأنماط مختلفة باختلاف موضوعه الفكري، ومدى وضوح رؤيته للإنسان، وموقفه من الحياة، وكذلك انطلاقا من رؤية هذا الكاتب ونضوجه"[4]. لأن مهمة الكاتب هي "أن يستجمع التجربة، ويصوغ منها رؤية كما هي موجودة في ذهنه، ويضع ذلك أمام القارئ"[5].

---

(١) تودوروف، تزفيطان، الشعرية، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، (ط١)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٥٠.

(٢) جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص٢٠.

(٣) الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية من ١٩٨٠– ١٩٩٠، ص٢٥٥.

(٤) أبو الشباب، واصف كمال، صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة ١٩٤٨– ١٩٧٣(ط١)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٧، ص١٤٤.

(٥) لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة (عبد الستار جواد)، (ط١)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠، ص٢٢٨.

وقد كان المكان الفلسطيني، وما مرّ به من ظروف، مسرحاً للروائيين عرضوا فيه تصوراتهم وأفكارهم عن القضية الفلسطينية، ومعاناة أهلها على مدى عقود من التشرّد والضياع. فالأمكنة تحمل مضامين نفسية و اجتماعية و إنسانية، وهذه الأمكنة مرتبطة برؤية الكاتب لها، وزاويته التي ينظر منها إليها. فهو حين يصفها لا يصفها من أجل الوصف حَسْب بل لتعكس وجهة نظره، ورؤيته للحاضر، والمستقبل، من خلال حركة الشخوص، وتفاعلها مع أمكنتها، لأن "علاقة الراوي بالأحداث، والشخصيات، ووجهة النظر التي يراها من خلالها، لها أهميتها الكبيرة في المجالات الفكرية، والجمالية، والنفسية، فمن خلال تلك العلاقة يتحددّ الموقف الفكري للراوي، ورؤيته للقضايا المطروحة في الرواية، ويتجلى وضعه النفسي، كما تتحدَّد رؤيتها الجمالية لجمل عناصر العمل الفني"[1].

والراوي، باعتباره قناعاً من الأقنعة العديدة التي يتستر خلفها الروائي ليقدّم عمله[2]، له دور كبير في العمل الروائي، ويرتبط مفهومه بمفهوم الرؤية، أو المنظور، ونوعه، و بنمط الرؤية أو المنظور الروائي. وتتضح رؤيته للمكان بحسب الموقع الذي يتموضع فيه "ففي رواية (نجران تحت الصفر) تتكشف رؤية الراوي للمكان جليّة، ويظهر إحساسه به عميقاً، وقد يُعزى ذلك لكونه (فلسطينياً) عانى في مخيمات اللاجئين المعاناة نفسها التي يعانيها شخوص الرواية في حارة العبيد، فيرى في الثورة طريقاً للخلاص من التخلف، ومن القوى المتسلطة، ويصدر هذا الرأي أيضاً على لسان صديقه كمال، الذي يقول "سنقاومهم، إن التخلف في نجران واحد من أسباب الهزيمة في فلسطين، والطريق إلى فلسطين يجب أن تكنس التخلف في نجران.....: يجب أن تنتصر الثورة في اليمن"[3].

(١) جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص١٥١.

(٢) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص١٣١.

(٣) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١٢٩، ١٣٠.

ويسلط الراوي الضوء على سوء الأحوال في نجران عامة، وفي حارة العبيد خاصة، ويركز على ما يعانيه الشخوص في هذه الحارة من قوانين وأنظمة ظالمة، فابن أمينة تُقطع يده لأنه نهش قطعة لحم بفعل الجوع، ورأفت العدني يُسجن، ويُضرب لأنه أخطأ بكتابة كلمة (قوالب) فكتبها (قنابل)، وعباجة (الزّبال) الذي يهيم على وجهه وتنقطع أخباره بعد أن وجد يد ابن أمينة المقطوعة في نفايات السجن، كل هذه الصور للمكان، وما يقع فيه من حوادث يرى فيها الراوي صورة مماثلة للواقع العربي الذي عرفه في المخيمات الفلسطينية، فهو يرى أن "قوى التخلف والقمع العربية متشابهة، وإن اختلفت أشكالها ورموزها من قطر إلى آخر"[1]. وهذا يُعيق حركة التقدم في المجتمعات العربية.

ومن الملاحظ أن الكاتب توارى، ولم يبرز مباشرة، بل عبّر في روايته عن واقع نجران في تلك المرحلة التاريخية، كما لمس همومها وتعاطف مع تطلعاتها، وذلك من منظور رؤيته الخاصة، لذلك أخذ من الواقع شخصيتين ثوريتين قابلهما هما (اليامي) و (مشعان) وبين هاتين الشخصيتين ابتكر شخصية (أبا شنان) وجعله صديقاً لليامي[2]. واستطاع أن يجعل من الراوي "شاهداً على واقع فقط، وأن يكون مبشراً باستمرارية النضال لقلب الأوضاع المأساوية في أي مكان من العالم يشبه نجران، وغيرها من الأماكن"[3].

أما ما حدث مع (أبي شنان) من انحراف، فإن الراوي ينظر إليه من منظور واقعي، ويعلل ذلك بعدم وجود نقابة تنظّم أمور المناضلين والثائرين، فقد عبّر (مشعان) عن وجهة النظر هذه قائلاً "أعرف كل شيء في غياب النقابة يمكن أن يحدث كل ذلك... المهم أن نبدأ صفحة جديدة"[4].

---

(١) أبو مطر، أحمد، الرواية في الأدب الفلسطيني، ١٩٥٠- ١٩٧٥، ص٣٨٣.

(٢) عيد، حسين، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، ص٣٠١.

(٣) خليل، إبراهيم، في القصة والرواية الفلسطينية، ص٩٨.

(٤) يخلف، يحيى، نجران تحت الصفر، ص١١٢.

وقد نظر الراوي إلى نجران والحياة التي تعيشها، فرأى فيها مفارقات كبيرة، تكشف ما خفي من حياة الناس في نجران، في حارة العبيد تحديداً ضمن ظروف قاسية، وفي الوقت ذاته يعيش (المستر) وأبو طالب، والمرتزقة في بيوت فخمة ينعمون فيها بالحياة المترفة، حيث "الماء والنساء، والمرتزقة، الذين يعبثون بالدولارات... هنا عالم آخر لا يمت بصلةٍ إلى نجران"[1]. هذه المفارقة هي التي تجعل من الثورة أمراً آتياً لا محالة، وتجعل الراوي حريصاً على رصد الفروقات الواسعة التي تحياها الشخوص في نجران.

وحين تحدّث الراوي عن ظروف النفط، بيّن ما خلفته هذه الظروف في المناطق النفطية من طفرة اقتصادية، أوجدت تفاوتاً طبقياً واضحاً، لمسه في مشهدين متناقضين لمدينة جدة [2].

أما نجران نفسها فقد استطاع الراوي أن يقدّم لها "لوحة متكاملة نابضة بالحياة والفن من خلال رؤية قريبة ومتفاعلة"[3]، وواضحة، تستند إلى فهم عميق للمشكلات التي تعانيها البلدان المتخلفة تخلّف نجران. فالرواية "لا تعالج قضية من منظور ذاتي خالص، أو منظور ثوري مؤطر بإطار الثورة الفلسطينية فقط"[4]، بل تنظر إليها ضمن إطارها الاجتماعي والقومي.

فالراوي في سرده للحوادث، وتصويره للمكان، في هذه الرواية راوٍ كلي المعرفة، يستمر في عرض الحوادث بحكم رؤيته ومعرفته الشاملة لها وللشخوص، فهو يمثل "الرؤية من خلف معتمداً المعرفة بالظاهر والباطن، مقدماً مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته"[5].

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٢) سبق أن تعرضت لهذين المشهدين في الفصل الأول عند الحديث عن المدينة، ص٢٩، ص٣٠.

(٣) أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص١٣٦.

(٤) خليل، إبراهيم، في القصة والرواية الفلسطينية، ص٩٣.

(٥) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص١٣٢.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية (تفاح المجانين) فسنجد الراوي العالم بكل شيء أيضاً، فالصبي – راوي الحكاية– يعرف المكان جيداً، ويلم بأحوال الشخوص، ويعرف ظروفهم ودوافعهم، ويرصد حركاتهم، فهو بالإضافة إلى أنه راوٍ للحوادث هو أيضاً شخصية من شخصياتها، ومشاركته في حوداثها واضحة، فبعد أن أكل ثمار تفاح المجانين مع صديقه بدر العنكبوت قال "دحرجنا بعض الحجارة الكبيرة من القمة إلى سطح الوادي ثم تصارعنا فأوقعته أرضاً، وقررنا الانتظار حتى المساء لنبدأ الهجوم على الشاويش حسن"[1].

ففي هذه الرواية كان المنظور الذاتي هو المهيمن، إذ قدم لنا الراوي الحوادث والشخصيات وأبعاد المكان من خلال إدراك أحد الشخوص المشاركين في سيرورة الحوادث، فالراوي يحدّثنا عما وصل إليه هو، ورفيقه (بدر العنكبوت) من أن القوة لا تكون بالهرب إلى البراري، وأكل ثمار تفاح المجانين، بل إن سرّ القوة يكمن في الثورة وحمل البندقية، أي بالكفاح المسلح الذي لمساه في شخصية الخال عمران، الذي قفل عائداً إلى الأراضي المحتلة ليكمل مسيرته النضالية "فظل الخال الذي انقطعت أخباره كلياً عنا، ظل يكبر في أعماقنا ويتعملق"[2]. وأدركا أن القوة في البندقية التي رسمها لهما الخال عمران على الورق ثم مالبث أن "عكف بدر العنكبوت على صنع بندقية من الخشب"[3].

هذا ما استدعاه المكان وألحّ به على الراوي الذي يرى أن استرجاع الوطن يكون بالبندقية، ويبدا له هذا عبر تجليات شخصية (الخال) المقاتل في ذهن الصبي، فالمخيم قهر متواصل، والتطلع إلى استعادة الوطن عن طريق النضال المسلح هو البديل الموضوعي

(١) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص ٥٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٩٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٢.

لمختلف أشكال القهر تلك[1]. لذا بدا الراوي "فلسطينياً موزعاً بين بؤس الراهن وجمالية العودة القادمة"[2].

ويرى الراوي صورة مقابلة للمخيم بفقره وضعفه وقهره، يرى الغنى والترف والاستغلال الذي يمثله أصحاب النفوذ السياسي، مثل (الفورمن)، والانتهازيين، والخائنين، أمثال (رجل الكيس)، هذه المفارقة لاحظها الراوي وعبّر عنها تعبير العارف العليم بكل ما يحيط به من ظواهر سلبية. فـ (الفورمن) عمل قبل النكبة مع الإنجليز، ثم أصبح يشتغل مع الأمريكان في النقطة الرابعة "قال الفورمن: أحطّم هذه العصا فوق رؤوسكم"[3]. وأحياناً كان يذهب عند العم (تحصيل دار) ووالد الراوي ويقتحم خلوتهما، فيصفه الراوي قائلاً "يدخل دون أن يخلع حذاءه، ويدوس البساط بحذائه العالق بالطين، ويطلب الشاي بعنجهية"[4]. أما زوجته فقد كانت امرأة مترفة ينم شكلها عن سعة العيش، فالأساور الذهبية تحيط بذراعيها، وتعطي الأطفال (البخشيش)، والحلوى حين يشترون لها الحاجيات والخضار، وكانت تظهر دائماً بكامل زينتها، بعطرها، وأساورها، وتدخن نوعاً من السجائر الفاخرة، كل هذه الظواهر رصدها الراوي من موقعه في المخيم لتكشف عن مدى التفاوت الذي يعيشه اللاجئون. ويراقب هذا الراوي شخوصه جيداً ويتتبع حركتهم فيقول عن (رجل الكيس) إنه عميل من عملاء المخفر، يُدخلونه على عدد من الرجال في المخفر فيتعرف على المشاركين في المظاهرات، وفي توزيع المنشورات "قال رجل الكيس: هذا موزّع المنشورات"[5]. ومن

---

(١) رضوان، عبد الله، الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، (ط١)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩، ص٢٧.

(٢) درّاج، فيصل، بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية، ص٦٠.

(٣) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٩.

الملاحظ أن الكاتب ركّز على "الاستغلال البشع الذي تعرّض له الإنسان الفلسطيني في المخيم من أصحاب النفوذ الإداري والسياسي، وكذلك من الأغنياء ضد الفقراء، عبر تصوير فني مقنع لحالة الاستغلال بمفهومها الطبقي"[1]. وهذا ما يعكسه الراوي عندما ينقل ماحدث مع العم (تحصيل دار) حين ذهب إلى المخفر ليقدّم شكوى فيقول له العسكري: "خذ المكنسة وكنس المخفر"[2].

فواقع المكان، وعذاباته، وموقع الراوي منها هو الذي ساعد على تشكيل رؤية خاصة عند هذا الراوي فعبّر عنها من خلال سرده لحوادث الرواية.

وفي رواية (نشيد الحياة) ومن الصفحات الأولى يضعنا الراوي أمام مشاهد الحياة اليومية في مخيم الدامور، كما يراه مفعماً بالحيوية والنشاط "(حمزة شط البحر) لم يعد بعد، مازال يحرس الشاطئ ويراقب الأمواج"[3]. و "تمر سيارة عسكرية مموّهة عبر الشارع مثيرة بعض الغبار"[4]. وفي السماء "طائرة استطلاع ترسم قوساً أبيض فوق الأفق"[5]. و "تمرق من أمام الفرن السنيورة بسطلها الفارغ.... تقف عند مجمع الحنفيات تنتظر دورها بينما خيوط الماء خفيفة وشحيحة"[6]. أما الزهيري –فرّان المخيم– فإنه "يقف أمام بيت النار شبه عارٍ يتأمل الأرغفة وهي تحمر وتنضج ثم يغني موالاً لجفرا وللبساتين دون أن يبعد عينيه عن اللهب الأزرق الكامن في جوف الاشتعال، الزهيري فرّان المخيم وزجّاله وشاعره"[7]. فمن خلال هذه المشاهد المتحركة عبّر الراوي عن المكان الذي بدا فيه "أفراد الشعب الفلسطيني المنكوب بالاستعمار الاستيطاني الصهيوني، وهم متعلقون أشد

---

(١) رضوان، عبدالله، الرائي: دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص٢٧.

(٢) يخلف، يحيى، تفاح المجانين، ص٩.

(٣) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٦.

(٥) المرجع نفسه ص٦.

(٦) المرجع نفسه، ص٨.

(٧) المرجع نفسه ص٨.

التعلق بأرضهم وأرزاقهم، معاً يناضلون بالمدافع، ويزرعون، ويحصدون من أجل أنفسهم ومن أجل الغير"(1). فقد رأى الراوي مجتمع مخيم الدامور "متحاباً، متعاوناً على البأساء، عابداً للحياة، مقدّراً لما فيها من متع وإن كانت بسيطة"(2).

فمن بداية الرواية يُلاحظ "الوجود المستقل للراوي، إذ إن الراوي يسيطر سيطرة تامة على الشخصيات، يقدّم لنا عالماً حيّاً غنيّاً متحركاً، لكنه يقدّمه من وجهة نظره الخاصة، لا يتيح للشخصيات حرية التعبير عن نفسها إلا بمقدار بسيط"(3). وهو متعاطف معها، يقدّمها من خلال وجهة نظره دونما حياد بل يشاركها رأيها، وفعلها، وينحاز إليها بشكل قاطع، لذا "نجد المنظور الموضوعي الداخلي هوالمتحكم في بناء الرواية، بينما يقل استخدام المنظور الذاتي"(4).

فالمشاهد التي افتتح بها الراوي حكايته كانت المدخل الرئيس للتعبير عن المكان والشخوص التي تقيم فيه أو تقصده، ليتسنى له عرض رؤيته لمخيم الدامور في مرحلة حساسة جداً، فيها قدر كبير من الخوف والقلق، والترقب، هذه المرحلة التي شهدت احتلال القوات الإسرائيلية للدامور بعد مقاومة عنيفة، وتصدّي المقاتلين الفلسطينيين لهذا الاحتلال "كان الجنرال شارون وإيتان يصرخان بعنف، ويقولان باستمرار بأن الوقت قد نفد وأن الدامور لم تسقط بعد... لقد مضى وقت طويل دون أن يتمكن الجيش من الدخول إلى البلدة، والسيطرة عليها"(5). وبعد أن دخلت قوات الجيش الإسرائيلي بلدة الدامور سارعت إلى إقامة مقر للقيادة العسكرية فيها، وهذا المقرّ يتعرض لعملية جريئة نفذّها خمسة أبطال منهم سلطان اللبناني، وجيفارا العراقي، وحسن الأمجد الأردني، وهنا

---

(1) الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، ص١٥، ١٦.

(2) المرجع نفسه، ص١٦.

(3) عبد الهادي، فيحاء، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢١١.

(4) المرجع نفسه، ص٢١٢.

(5) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٢٢٠.

تتضح رؤية الراوي التي تعبر عن وحدة المعركة والمصير المشترك للبنانين والفلسطينيين والأردنيين، ويظهر البعد القومي للمقاومة، فمقاتلوها ليسوا فلسطينيين حسب، بل هم عرب من مختلف البلدان(١).

فالمهاجمون للمقر كان منهم اللبناني، والعراقي، والأردني، بالإضافة إلى الفلسطيني، وهؤلاء المقاتلون مازالوا يحملون أسلحتهم "كانوا ينامون... الأسلحة تنام إلى جانبهم، ينامون بكل ثيابهم، ينامون بأحذيتهم، كانوا خمسة"(٢). وهذا فيه إشارة إلى استمرار الكفاح المسلح، فالصراع لم ينته بعد.

ولعل ما أورده الراوي عن مقر الإسرائيليين في الدامور، ومهاجمة المقاتلين له يريد أن يوظفه في توضيح موقفه من وجود الإسرائيليين في مكان ليس لهم، وهذه هي رؤية الكاتب للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، إنه صراع على المكان، يتسع إتساعاً كبيراً ليشمل أماكن أخرى لاحق فيها العدوُّ الفلسطينيين في منافيهم، ومخيماتهم، لكي يقضي عليهم وعلى ثورتهم التي تسعى إلى استعادة المكان المغتصب. فالراوي بحكم موقعه في المخيم، ومشاهداته لما حصل، تشكلت لديه هذه الرؤية، فقدّم معرفة غير محدودة عن المكان برؤية خلفية غير مقيدة بأبعاده الجغرافية أو التاريخية المعهودة .

أما بالنسبة للشعارات الكثيرة التي كانت تُرفع وتُردد في الشوارع، فقد كانت شعارات كبيرة، يقول عنها الراوي إنها "شعارات لا يقوى على رفعها إلا أولئك الذين يستطيعون رفع الأوزان الثقيلة"(٣). فقد شاهد الراوي السيارات العسكرية، وهي تذرع الشوارع، وسيارات الإعلام الجماهيري تُصدر تعليماتها بخصوص الوقاية، ومكافحة الحرائق "وعلى الحيطان يكتب الخطاط الذي يتقن أيضاً المصارعة، ورفع الأثقال شعارات

---

(١) القاضي، إيمان، البطل في الرواية الفلسطينية، ص٢٨٢.

(٢) يخلف، يحيى، نشيد الحياة، ص٢٢٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١٥٨.

الصمود والمواجهة"[1]. لقد كانت المرحلة صعبة جداً، تتطلب صموداً لتجاوزها، وتتطلب مواجهة صلبة لردّ العدوان الغاشم، لذا نجد الراوي وقد اتخذ لنفسه رؤية موضوعية تجيل النظر ملياً في المكان لترسمه بدقة.

وعلى الرغم من المرحلة الصَّعبة التي تقف عندها الرواية، إلا أن الراوي يختتم حكايته بمشهد مُفعم بالأمل، ويتجدد الحياة وديمومتها، فالمكان، وما دار فيه من حوادث، له دورٌ كبير في توجيه نظر الراوي وجهةً خاصة جعلته يرى الأمل في مشهد الطفل الذي يغلق به روايته، إذ يمسك هذا الطفل بسنّه بعد أن سقطت، ويرفع يده عالياً، ويلقي بها في وجه الشمس قائلاً:

"يا شمس يا شموسه

خذي سن الأطفال

وأعطيني سن الرجال"[2].

فالراوي يعرف هذا الطفل، ويعرف أنه ابن الرجل الذي قُتل برصاص قنّاص، ودفن في مخيم الدامور، فهو يمثل الأمل بأجيال جديدة تتابع مسيرة الثورة، مسيرة الآباء، فأطفال اليوم هم رجال الغد الذين يُنتظر منهم مواصلة النضال.

وهكذا اتّضح المنظور الموضوعي في المكان – المخيم– الذي صوّره الراوي في صورة مؤثرة يقول فيها علي الراعي: "هي صورة باقية للثورة الفلسطينية ولرجالها، ولأنصارها، ولخائنيها ولأعدائها، لا تبالغ، ولاتمجّد، وإنما تقرب الأشياء إلى قلوبنا، وعقولنا، برشاقة وسهولة بالغتين"[3].

وفي رواية (بحيرة وراء الريح) ينطلق الراوي في سرده للحوادث من المكان وهو المحور الرئيس الذي تدور حوله الرواية، فهي "تركز على سقوط بحيرة طبرية، وبلدة

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٥٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٢٣.

(٣) الراعي، علي، الرواية في الوطن العربي، ص٢٤٣.

سمخ- ومن هنا جاء عنوانها- ومع ذلك فإن عدسة الراوي تنتقل لتصوير المعارك في مناطق عديدة من فلسطين، كما تصوّر الدور العربي في حرب (١٩٤٨) من خلال التركيز على المتطوعين من البلاد العربية"[1].

فالراوي في حديثه عن المكان خير مثال للراوي العليم بكل شيء، فهو على علم كامل بالمكان، وتفاصيله، ومفرداته من نبات وحيوان وحشرات.

وبواسطة تقنية الاسترجاع قدّم صورة حية عن المكان، نابضة بناسه، وعاداتهم، وتقاليدهم، ومواسيمهم في المواسم المختلفة "أية ذكريات آثارها (بيت الشَعر) هذا الذي صنعته بنفسها لثلاثة مواسم خلت، صنعته من شعر الماعز... ففي ربيع مضى، أيام جزّ الصوف، جمعت العمة بيدرأ من شعر الغنم الأسود، هناك في عزبة (الدوير).... وفي نهر اليرموك غسله الرعاة، وهم يغنون أغنية جماعية، ثم نشروه على الحصى في نهار قائظ. ففي هذه الأغوار يُقبل الحرّ باكراً"[2]. فبدا الراوي عليماً بكل شيء، ذا رؤية نفّاذه تجوب المكان، مفصحة عن أحواله في الحاضر، وما كان عليه في الماضي، فحين توّقف، وهو في طريقه إلى فلسطين بصحبة زملائه المتطوعين بالقرب من قبر الصحابي الجليل معاذ بن جبل، قال: "كان ضريحاً بسيطاً يؤمه الفقراء ويتبركون به، ويشعلون أمامه الشموع، ويربطون بنوافذه الأشرطة الخضراء، وكان يخدمه شيخ طاعن في السن، فانتشرنا في رحاب هذا الصحابي الذي جاء من الجزيرة ليطرد الروم من فلسطين"[3].

ولا يفوت الراوي أن يشير من موقعه باعتباره متطوعاً لنصرة فلسطين إلى "جيش الإنقاذ، وما يعانيه من نقص في الأسلحة، وندرة في الذخيرة، وقلة الإمكانيات عموماً،

---

(١) الماضي، شكري عزيز، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، (ط١)، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٣، ص٧٨.

(٢) يخلف، يحيى، نجيرة وراء الريح، ص٧١.

(٣) المرجع نفسه، ص٨٤.

وإلى الاضطراب الذي يعصف بأفواجه وسراياه"(1). لذا كان من الطبيعي أن تأتي النهاية على ما جاءت عليه من هزيمة، وما ترتب عليها من لجوء وشتات، فظهرت النكبة نتيجة للصراع على المكان، ونتيجة للتواطؤ العربي الذي ظهر "بأجلى مظاهره في دخول الجيوش العربية إلى فلسطين، لتلحق بها هزيمة، كان فيها دور التراجع، والانسحاب، أجلى من دور الانكسار العسكري الفعلي، فكانت هذه المعركة هي المؤشر الصحيح على التخلف، والضياع، والرجعية، التي سيطرت على واقع الحكام، والأنظمة، في تلك الفترة" (2).

وفي هذه الرواية نجد عبد الرحمن العراقي وهو أحد شخوص الرواية، يشارك الراوي في سرد الحوادث عبر فصول أربعة حملت عنوان (أوراق عبد الرحمن العراقي) (3) وتجدر الإشارة إلى أن بعض الروائيين يميلون إلى تعدد الأصوات السردية في النص بهدف تنويع أساليب الصياغة، وتحقيق أكبر قدر من الموضوعية التي تساعد القارئ على معرفة المنظور الروائي من جوانب متعددة لا من جانب واحد، وذلك لأن تعدّد الرواة يحتم تنوعاً في الرؤى ووجهات النظر، مما يتيح للكاتب تقديم وجهات النظر المختلفة تقديماً يحاول فيه الكشف عن الحقيقة بكل جوانبها، مبتعداً عن سيطرة الراوي الواحد الذي ينفرد بتقديم الحدث من زاوية واحدة فقط(4).

ففي رواية (بحيرة وراء الريح) يشترك الراويان في رؤيتهما الذاتية للمكان، ومايقع فيه من حوادث، فتتقابل وجهات النظر، وتتعدد، وفق منظور روائي خاص. فعبد الرحمن العراقي أحد الراويَين ينظر إلى المكان، وما يشهده من وقائع من منظوره الخاص بوصفه متطوعاً في جيش الإنقاذ "مررنا بسهول ووهاد. شققنا طريقنا وسط مسالك ترابية،

---

(1) الماضي، شكري عزيز، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص78.
(2) زين الدين، أمل، وباسيل، جوزيف، تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، ، ص101.
(3) هذا سبق توضيحه في "المكان والسرد"، ص 169 من هذه الدراسة.
(4) الشوابكة، سمية، محمد يوسف القعيد روائياً، ص171- 172.

وأرض زراعية، عبرت سياراتنا من بين بيوت الفلاحين، وشممنا رائحة الطوابين، وفي معظم الأحيان كنا نمرّ من طرق يحيط بها من الجانبين أشجار البلوط أو الصبّار، وخلال ذلك كنت أديم التفكير في المعركة القادمة، وأتخيّل أفقاً يندلع من اللهب"[1].

أما الراوي الآخر، فقد نظر إلى المكان، وقدّم معرفة غير محدودة عنه، برؤية خلفية كشفت ما يجري في أثناء القتال "منذ أسبوعين والمعركة محتدمة، بدأت في الحي القديم بين الأهالي وقوات يهودية من لواء غولاني، وكان الإنجليز -أولاد الحرام- يغذّون اليهود بالأسلحة والمتفجرات عن طريق الزوارق البخارية. احتل اليهود في البداية تلة الشيخ قدومي غرب طبرية، وقرية ناصر الدين، فعزلوا طبرية عن لوبية"[2].

وفي رواية (تلك الليلة الطويلة) يسرد لنا الراوي ما حدث لطائرة الرئيس (أبو عمار) في الصحراء الليبية، فقد واجهت العاصفة الشديدة التي تمثّل التحديات الكبيرة التي تواجهها الثورة الفلسطينية، لكنها تصمد في وجه الصعوبات التي تعترضها، فينجو أبو عمار وبعض من معه، وتحمله طائرة خاصة إلى (مصراته)، فيتذكر العاصفة "التي لم تستطع أن ترمي بالقضية بعيداً في زوايا النسيان"[3]. وتحلّق الطائرة في الفضاء الواسع، وينهي الراوي سرد الحوادث في هذا الفضاء بمشهد ختامي فيه قدر من التفاؤل والأمل، يظهر فيه الرئيس وهو يرحل بخياله بعيداً "كأنه يَنشدّ إلى ذلك الضوء الذي يبزغ في نهاية النفق... كان في أحلك اللحظات يقول لشعبه إنني أرى الضوء في نهاية النفق... في أحلك اللحظات، كان يقول لهم سنصلي معاً في القدس، ونرفع العلم فوق مآذن القدس، وفوق كنائس القدس، وفوق أسوار القدس... كان يقول لهم: يرونها بعيدة ونراها قريبة"[4].

---

(١) يخلف، يحيى، بحيرة وراء الريح، ص١٧٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٣٣.

(٣) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٥٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦٧.

وهكذا يَسْرُدُ الراوي الحوادث من منظوره الذاتي، فهو يرى القضية مجسّدة في الطائرة ومن فيها، ويرى في نبتة (مسك الليل) رمزاً يعبر به عن الحياة وسط الجفاف والعقم. هذه النبتة طرية العود "لم يكن يتصوّر أن تلك النبتة الطرية العود يمكن أن تصمد في هذا الجو القاسي، لم يكن يخطر بباله أن شتلة رقيقة، شديدة الحساسية، يمكن أن تظل خضراء في حقول الرياح هذه"[1]. وبعد العاصفة الصحراوية الشديدة، كانت النبتة مازالت حيّة، خضراء، يانعة، وكانت قد أنبتت أربعة براعم جديدة على أحد أغصانها، مما جعل العقيد يحدّث نفسه قائلاً "لقد ظلت العاصفة تنهشها طوال الليل، فما لوت غصناً، وما اقتلعت برعماً"[2]. فقصة النبتة في صراعها مع العاصفة هي رمز "لهذا الحضور الفلسطيني الوديع، المرتبط بتراث حضاري عميق، وهو يواجه في معركة غير متكافئة قوىً عديدة، غاشمة، آتية من بعيد، لكن هذه القوى المتجبّرة لم تستطع أن تقتلع هذه النبتة، ولم تقضِ عليها، بل نبتت لها براعم جديدة، وزالت العاصفة،وبقيت النبتة مسك الليل تعطر الفضاء القاحل"[3].

ومع أنّ الرّاوي لم يكن حاضراً فعلياً في مكان الحدث إلا أنه صاغ ما سمعه عن ذلك الحدث برؤيته الخاصة، فاستخدم بالإضافة إلى نبتة (مسك الليل) قصة أخرى مستوحاةً من المكان تجسّد الصراع غير المتكافئ بين الفلسطينيين والقوى الغاشمة، وهي قصّة صقر (البرناس) وانقضاضه على حمامة وديعة، إذ "أمسكها بمخالبه قبل أن تقع على الأرض، وطار بها، وابتعد وراء تلك السيوف الرملية البعيدة"[4]. فالعنصر المكاني بمفرداته، وظروفه القاسية، هو الذي شكّل له هذه الرؤية الخاصة حول صراع الفلسطيني مع عدّوه.

---

(١) المرجع نفسه، ص١١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٦٤.

(٣) البدوي، محمد، طائر الفينيق في تلك الليلة الطويلة، ص١٢٦.

(٤) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، ص١٣.

ويرى الراوي الذي أشعرنا وكأنه شاهدٌ على ما حصل مع أنه لم يكن، أن وجود المقاتلين الفلسطينيين في الصحراء الليبية يمثل ترويضاً لهذه الصحراء، فالخيام تحوّلت إلى بيوت "وتحّولت الإنارة من فانوس الكاز إلى الكهرباء، وجلبت المياه من البئر القريبة، فزرعت المزروعات والأشجار الصغيرة، ودبّت الحياة في هذا القفر، وأقيمت هنا وهناك أبراج الحمام"(١).

أما المقاتلون الذين انضموا لصفوف الثورة، فالراوي ينظر لهم من منظوره الخاص، فهو يراهم يحبون الحياة، ويغرسون رموزها في كل مكان يقيمون به، فهم بالدرجة الأولى بشر، ولهم أسر وأطفال يكنون لهم الحب والحنان، فهو يركّز ايضاً على الجانب الإنساني من خلال حديثه عن ألعاب الأطفال التي كانوا يحملونها معهم في الرحلة، وتناثرت في الصحراء عند سقوط الطائرة "ثم جمعوا الألعاب المدفونة بالرمل، العرائس الجميلات.... ووجدوا لعبة طائر البطريق، ثم وجدوا الدرّاجة التي كانت قد طمرت تماماً، ووجدوا أيضاً دبّ الباندا المرقط"(٢).

ويُلاحظ أن الكاتب جعل أحد شخوص الرواية يشارك في العملية السردية وهو (العميد خالد)(٣) وقد يكون تعدد الرواة، وتعدد الأصوات في العمل الروائي، استجابة جمالية (لمقتضيات تنسيب الحقيقة) كما يقول جيرار جانيت، لأن تعدد الساردين في رواية واحدة، وحول موضوع واحد، هو البرهان السردي على أن الحقيقة نسبية دائماً وتعتمد نسبيتها على مواقع الرواة، وموقفهم من الأشياء، ووجهات نظرهم(٤).

---

(١) المرجع نفسه، ص١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٦.

(٣) سبق أن وضحّ هذا الأمر في (المكان والسرد) ص ١٧٢ من هذه الدراسة.

(٤) الحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص٢٨. والملاحظ أن مدلول كلمة (تنسيب) تختلف تماماً عما هو مألوف.

فالعميد خالد يختلف موقعه عن موقع الراوي الأول، الذي سرد معظم حوادث الرواية، فهو في غرفة العمليات في مطار (السارة) يتلقى خبر حادث سقوط طائرة الرئيس في الصحراء الليبية، فيقوم بالترتيبات اللازمة من حيث إعداد فرق الانقاذ، وإعداد فريق طبّي، وتجهيز التموين، والأغطية والماء والسلاح، وتجهيز طاقم الاتصالات، ووضع الخطط اللازمة، وتوزيع الفرق للبحث عن الطائرة في الصحراء الواسعة تحت قيادة أدلاء خبراء بهذه الصحراء القاسية، وكان هذا الراوي – العميد خالد- واحداً من أفراد القافلة التي دخلت أعماق الصحراء[1]. ومن موقعه هذا سرد لنا الحوادث، وصوّر وقعها على الضباط والمقاتلين الذين هُرعوا إلى مقر القوات "جاءوا من كل المواقع، وبعضهم قد تاه في الطريق، والذين وصلوا كانوا يمرّون بحالة من التوتر والعصبية"[2]. ولكنه كان راوياً فاعلاً وفعّالاً في الرواية إذ استطاع أن يؤثر في الضباط والمقاتلين الذين أتوا إلى المقر، ويوجههم كما يريد، وكما تتطلب خططه في انقاذ الطائرة ومن فيها "استمعت إليهم وهم يتحدثون، تركتهم حتى قالوا كل مالديهم من كلام، وعند ذلك تحدثت... قلت لهم: أيها الأخوة أنا لدي خطة... أجل.. أنا لدي خطة"[3]. ثم وضّح لهم خطّته بالتفصيل و "بعد أن فرغت من كلماتي هدأت النفوس، وسيطر الصمت والسكينة، وتصرف الجميع بانضباط"[4]. فكان هذا الراوي نموذجاً للراوي المشارك في الحدث، والعارف بالشخوص ونفسياتها، القادر على التعامل معها. في حين كان الراوي الأول يتتبع مسار الحوادث دون أن يشارك فيها.

أما الراوي في رواية (نهر يستحم في البحيرة) فقد كان مشاركاً في صنع الحدث، أسهم في بنائه وتطوّره، ولم يكتف بمجرد مراقبة ما يحدث، ووصف ما يرى، بل كان

---

(١) يخلف، يحيى، تلك الليلة الطويلة، من ص٥٠- ٥٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٥١.

حاضراً كشخصية من شخصيات الرواية، لذا عمد إلى استعمال ضمير المتكلم، ولكنه لم يتجاهل الأصوات الأخرى، فقد كان يفكر فيها ويبرزها، ويعطيها فرصة التعبير عن ذاتها، وإلا عُدّت روايته سيرة ذاتية. فالراوي المشارك والمتفاعل مع الحدث يعبّر عن مشاعره وآرائه الخاصة بوضوح، فهو يرى (بيرتا) رمزاً للسلام والتعايش بين العرب واليهود في فلسطين "بيرتا أهارون، راقصة الليدو، حبيبة فارس الفارس، رمز التعايش، وصورة المستقبل الممكنة"[1]. ولكن بيرتا الآن "لا تسمع كما أنها لا تتكلم، وفضلاً عن ذلك فإنها بالكاد ترى نوعاً من الغبش"[2]. لذلك "لم يكن ثمة أمل... إنها لا تسمع، ولا تتكلم، ولا ترى فلن يكون هناك حوار ألبتة"[3]. والتكرار هنا ورد ليؤكد استحالة الحوار والتعايش. ويميل الراوي إلى هذا الموقف من موقعه الذي نظر منه إلى الأحداث، فهو يرى بعينه ما يحدث على أرض الواقع من حواجز، وتهويد للأماكن، وعراقيل كثيرة توضع أمام من يريد التنقّل بين مناطق الأرض المحتلة. مما يوحي باستحالة السلام والتعايش.

أما عبد الكريم الحمد، والطيّار الإسرائيلي "رمزا الحرب، فقد ظلا في قمة شبابهما على الرغم من تقادم السنين، عبد الكريم حفظته الثلاجة، والطيّار الإسرائيلي ظل في قمرة القيادة تحت مياه البحر... بينما بيرتا صمّاء، عمياء، تعيش آخر أيام شيخوختها"[4]. وهذا يؤكد رؤية السيد أكرم لإسرائيل "أنتم أيها الإسرائيليون ألا تسأمون الحرب، الأب محارب والولد محارب، وربما يمرّ الوقت ويصبح الحفيد... محارباً، ألا تسأمون هذه اللعبة!!!"[5].

---

(١) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٦.

(٤) الأزرعي، سليمان، مع رواية نهر يستحم في البحيرة، ص٦٦- ٦٧.

(٥) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١١٩.

هذا الاستفسار يصدر عن مغترب فلسطيني في أمريكا، يعود إلى وطنه آملاً في التعايش والسلام فيقول "الفلسطيني اللاجيء، والمغترب يعود إلى وطنه ليبحث عن الأمل، والتعايش، والمستقبل"(1). لكنه لا يلبث أن يصطدم بالواقع، وبحواجز التفتيش المنتشرة في الطرقات كلها، فيمتليء صدره غيظاً، ويصرخ في وجه الجندي الإسرائيلي الذي سأله عما إذا كان يحمل سلاحاً، فيجيبه "أجل معنا قنبلة، القنبلة موجودة داخل صدري... في أعماقي... حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى"(2). فهنا نسمع "صرخة احتجاج حادّة"(3). تدوّي على لسان السيد أكرم.

وتظهر رؤية الراوي للمكان في علاقته الخاصة بتفاصيله على الرغم من السنوات الطويلة التي عاشها بعيداً عنه، فهو ينظر إليه من منظوره الذاتي. فعلاقته الحميمية بأمكنته جعلته يتذكر أدقّ التفاصيل التي تميّز قريته سمخ "كنت راغباً في البداية في أن أزور سمخ... كنت أرغب في أن أرى المحطة، سكة الحديد، طيور الحجل، البحيرة، البنط، بيت اللنش، نبات الشومر، والمرار، والكرسعنة، كنت على استعداد كي أدفع ما تبقى من عمري من أجل رؤية سطح البحيرة"(4).

وهذه التفاصيل في تخيّل المكان وتذكر مفرداته تمثل حيّزاً واسعاً يهرب إليه الراوي في كثير من المواقف، فعندما تحدث السيد أكرم عن مشاهداته في (لوس أنجلوس) أغمض الراوي عينيه،ورحل ببصيرته نحو البحيرة "تخيّلت طيوراً تفرد أجنحتها،وتخيّلت فرس الخال عبد الكريم تطير في الفضاء، وشممت رائحة مكنسة الجنة، ورائحة الزعتر،

---

(1) المرجع نفسه، ص١٢٢.

(2) المرجع نفسه، ص١٤٤.

(3) الماضي، شكري عزيز، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص١١٦.

(4) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص١٩.

والفرفحينا، وسمعت صفير القطار في المحطة"[1]. وتتكرر هذه التفاصيل للمكان ومفرداته في رواية "بحيرة وراء الريح" أيضاً[2].

وعلى الرغم من خيبة الأمل التي صدمت الراوي في المكان الذي عاش حياته كلها على أمل العودة إليه، إلا أنه يحاول أن يطيل النظر فيه "أريد أن أتأمل المكان بعد أن بلعت الصدمة"[3]. إلا أن هذا المكان أدى دوره كشخصية رئيسة في الرواية، شخصية صامدة على الرغم من التغييرات الكثيرة التي لحقت به، فالراوي يقف في قريته سمخ قائلاً: "سمخ بلدة غير مرئية، وهذا الذي أراه على أنقاضها تلال من بيوت الإسمنت، تلال من الأسوار التي تحجب البحيرة، مدينة على النمط الأوروبي"[4]. فهو ينظر إلى المكان من منظوره الذاتي، ويرى المحتّل قد تمكن من تغيير بعض ملامحه، فهدم المباني، وأقام مكانها مستعمرات كثيرة، إلا أن جوهر المكان ظل قائماً في موضعه "ظلت البحيرة في مكانها الذي تركها فيه الطاهر، النبض الحّي، والرمز الخالد، وظلت البحيرة في المكان نفسه الذي عاد إليه الخال عبد الكريم الحمد"[5].

أما "بحر غزة المتوسط الحنون الذي لم يستطع أحد أن يبعده عن مكانه، وعلى الرغم من سبعة وعشرين عاماً فإنهم لم يستطيعوا أن يأخذوا البحر معهم"[6]. الأمكنة بقيت في مواقعها على الأرض، وفي الذاكرة الفلسطينية. إلا أن التغيير الذي أصابها على أيدي المحتلين قتل كلّ إمكانية للسلام، أو التعايش، أو حتى الحوار المُجدي بمستوياته المختلفة، سواء أكان هذا الحوار مع العائد من المنفى إثر اتفاقية السلام، أم المغترب في

---

(١) المرجع نفسه، ص٥٥.

(٢) يُنظر رواية "بحيرة وراء الريح" ص٦٥، ٩٦، ١٨٨.

(٣) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٨٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٢٢.

(٦) المرجع نفسه، ص٥.

أمريكا، أم المواطنة المقدسية. فالأمكنة الكثيرة التي أدت دوراً مهماً في الرواية، تجاوزت أبعادها الجغرافية، وحملت أبعاداً سياسية، ونفسية واجتماعية، اتضحت من خلال علاقتها مع بقية عناصر الرواية، ولاسيما الشخوص والراوي واحد منهم، الذين رأوا بأعينهم ما طرأ على هذه الأمكنة من تغيير، وما أحدثه هذا التغيير في مواقعهم ورؤاهم، لأنهم شاهدوا المكان مضطرباً، ووضعه الأمني هشاً، ونفوس ساكنيه قلقة، مع أن (إسرائيل) تعتمد على بنية عسكرية قوية جداً، لكنها غير قادرة على توفير الاطمئنان النفسي، والأمن، والاستقرار لمواطنيها[1]. لذا لا تثق بالسلام، وتعيش باستمرار في حالة فزع ورُعب، تمثّل ذلك في بحثهم عند حاجز(إيريز) عن ضبع "تقول استخباراتهم إنه سيعبر الحدود بطريقة أو بأخرى"[2]. فالراوي يرى بعينه ومن موقع قريب كيف يفتشون عند حاجز اللطرون عن كركدن "كانوا يفتشون هذه المرة عن كركدن... عن وحيد القرن المرعب الذي يمكنه اختراق الأسلاك التي تحيط بالمستوطنات"[3]. فالراوي يرصد الهواجس التي تكشف عن نفسية مضطربة، ومنها أوهام تقول إن الحيوانات المفترسة تهاجم إسرائيل، وإن التماسيح وصلت إلى (بيسان)، ويتضح فيما بعد أنه لاصحة لكل هذه المخاوف "اتضح أن الأمر مجرد بلاغ كاذب، لا توجد تماسيح... لا توجد تماسيح"[4]. فالأمر يلخصه الراوي في أن تمساحاً صغيراً من حديقة التماسيح انطلق زاحفاً عبر الجبل، ووصل البحيرة، ثم ما لبث أن اصطاده القائمون على حراسة الشاطئ، وهذا يؤكد قدرة الراوي على توظيف القصّ العجائبي والغرائبي، واسترساله في سرده، وشحنه، بالأفكار، ليعطي صورة واضحة عن المكان، وما يجري فيه من اضطراب، وقلق، وفقدان للأمن، وسيطرة الهواجس، والمخاوف، مبعث ذلك كله الشعور بالخوف من

---

(١) عبد القادر، محمد، في رواية نهر يستحم في البحيرة، منظار (أونودو)... لا يرى جودو، ص٥٨.

(٢) يخلف، يحيى، نهر يستحم في البحيرة، ص٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٢.

وسيطرة الهواجس، والمخاوف، مبعث ذلك كله الشعور بالخوف من الآخر الذي لم يستسلم على الرغم من مرور السنوات الطويلة، وما لازمها من أحداث جسيمة.

فالراوي نقل الحوادث، وعرضها، وفق منظوره الذاتي، ومن زاوية رؤية غلب عليها الرصد والعرض للأمكنة وما تشهده من حوادث، وهذا لم يمنعه من استخدام صيغ خطابية متعددة وردت على لسان الراوي نفسه وشخوص آخرين، فتنوّعت الصيغ بين ذاتية مباشرة، وغير مباشرة، متداخلة فيما بينها حيناً، ومستقلة حيناً آخر، مما فتح المجال لأصوات متعددة أن تُسمع في الرواية مُضفية على المكان دلالات فنية تنسجم مع النص.

الخاتمة

تبيّن لنا بعد دراسة روايات (يحيى يخلف) الست أن للمكان حضوراً متميزاً فيها سواء أكان على المستوى الواقعي أم على المستوى الدلالي والجمالي، فقد توصلت الدراسة إلى ما يأتي:

١. كان للمكان الفلسطيني حضور بارز في الروايات حتى التي وقعت أحداثها بعيدة عنه، فقد كان يتراءى للشخصيات عبر الذاكرة المشحونة بصوره المتعددة، وأنماطه المختلفة.

٢. منح (يخلف) المكان في رواياته اهتماماً واضحاً، سواء أكان في عنونته لها بمكان محدّد كما فعل في (نجران تحت الصفر)، و (بحيرة وراء الريح) أم باتخاذه محوراً من محاور الرواية كما في (نهر يستحم في البحيرة) و (نشيد الحياة) أم بإعطائه دور شخصية من شخصيات الرواية كما في (تلك الليلة الطويلة) و (تفاح المجانين).

٣. يتضح أن أمكنة يخلف في رواياته أمكنة مرجعية، فلا وجود لمكان متخيّل فيها، فهي محدّدة بمناطق معروفة كنجران، وجدّه، وبيروت، وغزة، وأريحا، ورام الله، ومخيمات لها وجودعلى أرض الواقع: كمخيم إربد، ومخيم الدامور، وغيرهما من مخيمات الشتات، وصحراء مثل: الصحراء الليبية، كلها أماكن حقيقية عرفها الكاتب بنفسه فانصهرت في تجربته الذاتية، مما طبع رواياته بالواقعية المقنعة للقارئ.

٤. تعدُّد الأمكنة في الروايات، المفتوحة منها أو المغلقة، وتوظيفها جمالياً، وإكسابها الشعرية من خلال ما أوحت به من معانٍ و رموز ودلالات.

٥. كان للمكان وعلاقته بالعناصر الروائية الأخرى دور جليّ في الروايات كلها، ولا سيما علاقته بالزمان، وذلك لأن ما تعرّض له المكان كان بفعل الزمان،

وحركة الزمان كانت فاعلة ومؤثرة فيه مما أدى إلى تغييره تغييراً واضحاً، وقد أثر ذلك في الشخوص تأثيراً ملموساً، في لغتها، وسلوكها، ورؤاها. وهذا ما عبّر عنه السَّرْد بطرائقه المختلفة.

٦. برزت علاقة الشخصية بالمكان من خلال علاقة التأثر والتأثير، فظهرت الشخصية المتفاعلة مع المكان، إذ كان له دور كبير في توضيح مواقفها، ولغتها، وتغيّرها، فبدت قدرة الروائي الفنية واضحة في خلق تواشج عضوي بين الشخصية والمكان، بوصفه محوراً يطوّر الشخصية.

قائمة المصادر والمراجع

١. إبراهيم، صالح، (٢٠٠٣). **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف.** (ط١)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٢. إبراهيم، نبيلة، (بلاتاريخ). نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. القاهرة: مكتبة غريب للطباعة.

٣. أحمد، مرشد، (٢٠٠٢). أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف. الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

٤. الأزرعي، سليمان، (١٩٩٧). الرواية الجديدة في الأردن. (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٥. الأزرعي، سليمان ، (٢٠٠٢). فلسطين في الرواية الأردنية. (ط١)، عمان: دار مجدلاوي.

٦. الأزرعي، سليمان ، (١٩٨٨). مع رواية نهر يستحم في البحيرة ليحيى يخلف. مجلة عمان، (٤١)، ٦٥– ٦٧.

٧. الأسطة، عادل، (١٩٨٨). أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات. (ط١)، السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافة.

٨. إسماعيل، عزالدين، (١٩٥٨). الأدب وفنونه: دراسة ونقد. (ط٢)، القاهرة: دار الفكر العربي.

٩. أبو إصبع، صالح، (١٩٧٥). فلسطين في الرواية العربية. بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية.

١٠. باشلار، جاستون، (١٩٨٠). جماليات المكان. (ترجمة غالب هلسا). بغداد: دار الجاحظ للنشر . وزارة الثقافة والإعلام.

١١. بحراوي، حسن، (١٩٩٠). بنية الشكل الروائي. (ط١)، بيروت: المركز الثقافي العربي.

١٢. البدوي، محمد، (١٩٩٨). طائر الفينيق في "تلك الليلة الطويلة" . تونس، سوسة: دار المعارف للطباعة والنشر.

١٣. بسطاويس، رمضان، (١٩٩٦). ثقافة المكان: الصمت والألم. (ط١)، دولة الإمارات العربية المتحدة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام.

١٤. بوجاه، صلاح الدين، (١٩٩٣). الشيء بين الوظيفة والرمز. (ط١)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٥. تودوروف، تزفيطان، (١٩٨٧). الشعرية. (ط١)، (ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

١٦. جنداري، إبراهيم، (٢٠٠١). الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا. (ط١)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية).

١٧. جنيت، جيرار، (١٩٩٧). خطاب الحكاية: بحث في المنهج. (ط٢)، (ترجمة: محمد معتصم. عبد الجليل الازدي. عمر حلى). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

١٨. الحديدي، عبد اللطيف محمد السيد، (١٩٩٦). الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي: النظرية والتطبيق. (ط١)، طلخا، المنصورة: دار المعرفة للطباعة والتجليد.

شعرية الأمكنة

في روايات يحيى يخلف



دار المعتز للنشر والتوزيع

الأردن- عمان- شارع الملكة رانيا العبدالله- الجامعة الأردنية

مقابل كلية الزراعة عمارة رقم ٢٣٣ الطابق الأرضي

تلفاكس: ٠٠٩٦٢ ٦ ٥٣٧٢٠٣٥ ص.ب: ١٨٤٠٣٤ عمان: ١١١١٨ الأردن

e-mail: daralmuotaz.pup@gmail.com